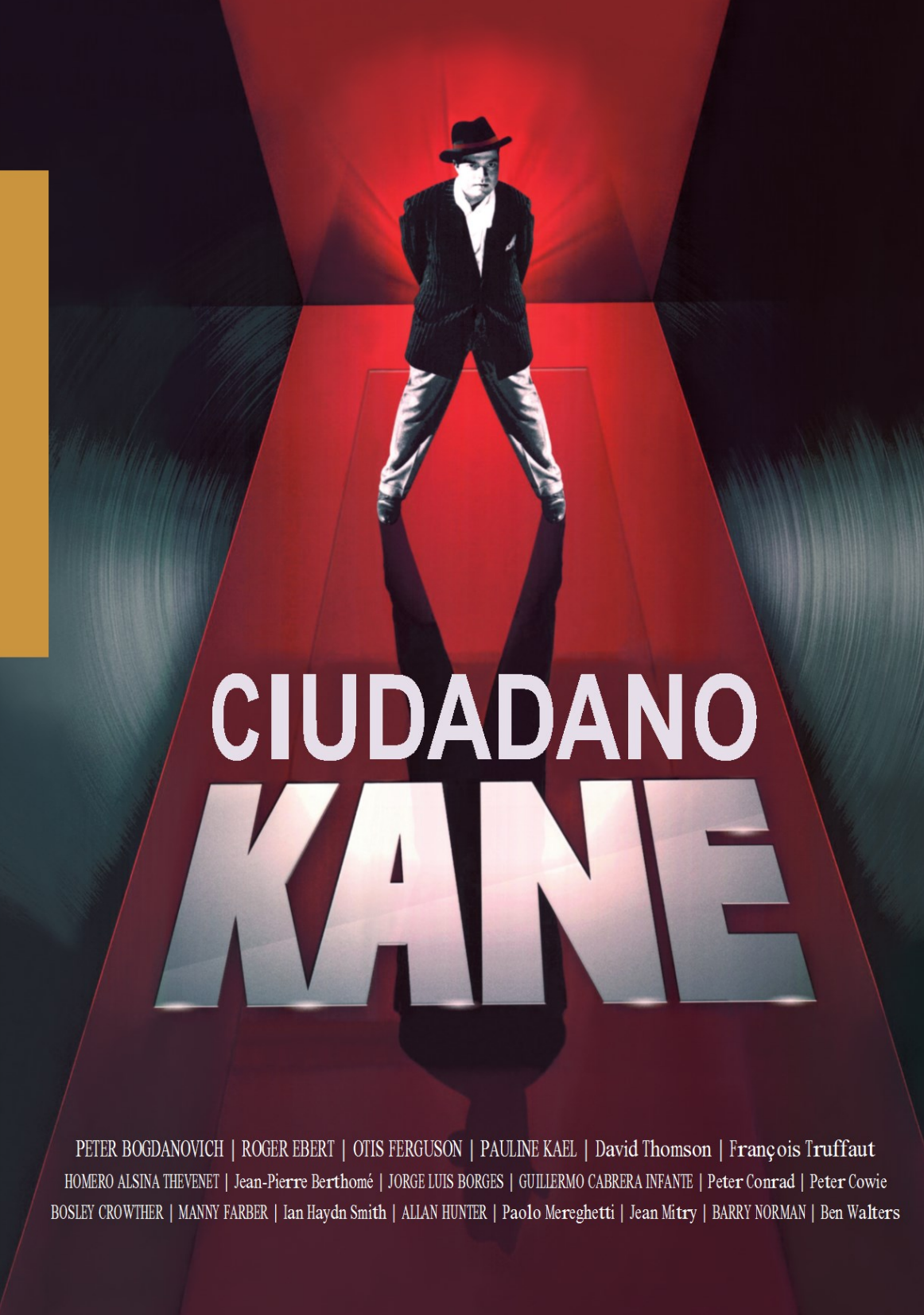

CIUDADANO
KANE
PETER BOGDANOVICH | ROGER EBERT | OTIS FERGUSON | PAULINE KAEL | David Thomson | François Truffaut
HOMERO ALSINA THEVENET | Jean-Pierre Berthomé | JORGE LUIS BORGES | GUILLERMO CABRERA INFANTE | Peter Conrad | Peter Cowie
BOSLEY CROWTHER | MANNY FARBER | Ian Haydn Smith | ALLAN HUNTER | Paolo Mereghetti | Jean Mitry | BARRY NORMAN | Ben Walters

CIUDADANO KANE

HOMERO ALSINA THEVENET | JEAN-PIERRE BERTHOMÉ | PETER BOGDANOVICH
JORGE LUIS BORGES | GUILLERMO CABRERA INFANTE | PETER CONRAD
PETER COWIE | BOSLEY CROWTHER | PAOLO D'AGOSTINI | ROGER EBERT
MANNY FARBER | OTIS FERGUSON | IAN HAYDN SMITH | ALLAN HUNTER
PAULINE KAEL | PAOLO MEREGHETTI | JEAN MITRY | BARRY NORMAN
FRANÇOIS THOMAS | DAVID THOMSON | FRANÇOIS TRUFFAUT | BEN WALTERS

CULT BOOKS

CULT BOOKS

cultbooks@cultbooksediciones.com

DISEÑO: Lucía Dueñas
ILUSTRACIONES: Archivo Cult Books

PRIMERA EDICIÓN: enero de 2021

© de la presente edición: los autores, 2021
© de la presente edición: Cult Books, 2021

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

ISBN: 978-84-123207-0-1
Depósito legal: MA-27-2021

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN *por Ian Haydn Smith* **11**

PARTE I. LA PELÍCULA

1. CRÉDITOS **15**
2. ARGUMENTO **17**

PARTE II. EL 'MAKING OF'

3. EL SECRETO RODAJE DE UNA OBRA MAESTRA *por Ben Walters* **23**

PARTE III. EL JUICIO DE LA CRÍTICA

4. BOSLEY CROWTHER [*The New York Times*] **41**
5. OTIS FERGUSON [*The New Republic*] **45**
6. MANNY FARBER [*The Nation*] **51**
7. PETER BOGDANOVICH [*New York Observer*] **57**
8. ROGER EBERT [*Chicago Sun Times*] **61**
9. PAULINE KAEL [*The New Yorker*] **67**
10. BARRY NORMAN [*The Observer*] **71**
11. ALLAN HUNTER [*Daily Express*] **73**
12. JORGE LUIS BORGES [*Sur*] **77**
13. GUILLERMO CABRERA INFANTE [*Carteles*] **81**
14. HOMERO ALSINA THEVENET [*El País*] **87**
15. PAOLO D'AGOSTINI [*La Repubblica*] **95**

PARTE IV. ENTREVISTA

16. CIUDADANO WELLES *por Peter Bogdanovich* **101**

PARTE V. ENSAYOS

17. WELLES EN ACCIÓN *por Jean-Pierre Berthomé & François Thomas* **107**
18. UN ROMPECABEZAS MAGISTRAL *por Jean Mitry* **131**
19. CIUDADANO KANE. EL GIGANTE FRÁGIL *por François Truffaut* **135**
20. EL ENIGMA 'ROSEBUD' *por David Thomson* **145**
21. EL ESTUDIO DE UN COLOSO *por Peter Cowie* **149**

22. KUBLAI 'CAIN' *por Peter Conrad* **167**
23. UN FILME REVOLUCIONARIO *por Paolo Mereghetti* **175**
24. LA CUESTIÓN DE LA AUTORÍA *por Homero Alsina Thevenet* **181**

PARTE VI. TESTIMONIOS

25. CÓMO ROMPÍ LAS NORMAS *por Gregg Toland* **193**
26. LA MÚSICA DE UNA PELÍCULA *por Bernard Herrmann* **201**
27. QUE TODO FUNCIONE *por Robert Wise* **207**
28. LA HISTORIA DE UN FRACASO *por Orson Welles* **211**

LOS AUTORES **217**

La ignorancia puede ser un gran don. Mi gran aportación a Ciudadano Kane *fue la ignorancia; no sabía que hubiera cosas que no se podían hacer.*
—Orson Welles

INTRODUCCIÓN

— IAN HAYDN SMITH —

El innovador y controvertido debut del cineasta estadounidense Orson Welles es una hazaña visual y narrativa considerada como la mejor película de todos los tiempos. Con un estilo gótico, la cinta comienza con la muerte del magnate de los medios Charles Foster Kane y su última palabra («Rosebud»). A continuación, se visiona un falso noticiario cinematográfico que resume los momentos más memorables de la vida de Kane. Cuando termina, un grupo de periodistas ocultos en la sombra discuten sobre cómo tratar la cuestión, cómo averiguar qué impulsó a Kane y descubrir la historia que oculta su última palabra. A partir de ese momento, la película presenta un retrato fragmentado desde la perspectiva de cuatro personas que conocían a Kane.

El guión de *Ciudadano Kane*, de Welles y Herman J. Mankiewicz, se basó libremente en la vida de William Randolph Hearst, cuya indignación ante la película le llevó a intentar comprar todas las copias para quemarlas. El director rodó la cinta en secreto para evitar cualquier intento legal de detener la producción y la presentó de manera ambigua, como una historia de amor. Sabía que el estreno sería problemático porque el personaje de Kane estaba inspirado en una persona viva y sumamente poderosa.

Una gran parte del éxito artístico de la película puede atribuirse a la experiencia de Welles en el teatro. En *Ciudadano Kane* no solo utiliza estrategias temporales, sino también espaciales, de modo que en ocasiones casi parece un filme en 3D. En colaboración con el director de fotografía Gregg Toland, que sacó el máximo provecho de la profundidad de foco, Welles creó un mundo estilizado para su filme. Siguiendo el ejemplo del expresionismo alemán, tanto los decorados como la iluminación se acentuaron para reforzar el efecto dramático. En el núcleo de la película figura la extraordinaria interpretación de Welles como Kane, un ególatra con el carisma de un artista circense y un ansia de poder que roza la megalomanía.

PARTE I

LA PELÍCULA

ORSON WELLES

CITIZEN KANE

THE MERCURY ACTORS

JOSEPH COTTEN · DOROTHY COMINGORE · EVERETT SLOANE · RAY COLLINS · GEORGE COULOURIS

AGNES MOOREHEAD · PAUL STEWART · RUTH WARRICK · ERSKINE SANFORD · WILLIAM ALLAND

AN RKO RADIO PICTURE

RKO RADIO PICTURES PRESENTA

CIUDADANO KANE
(CITIZEN KANE)

Una producción de Mercury Productions
Dirigida por Orson Welles
Producida por Orson Welles
Guion de Herman J. Mankiewicz y Orson Welles

FICHA ARTÍSTICA

Charles Foster Kane ..... Orson Welles
Jedediah Leland ..... Joseph Cotten
Susan Alexander Kane ..... Dorothy Comingore
Mary Kane ..... Agnes Moorehead
Emily Monroe Norton Kane ..... Ruth Warrick
James W. Gettys ..... Ray Collins
Mr. Bernstein ..... Everett Sloane
Raymond ..... Paul Stewart
Herbert Carter ..... Erskine Sanford
Jerry Thompson ..... William Alland
Jefe de camareros ..... Gus Schilling
Mr. Rawlston ..... Philip Van Zandt
Miss Anderson ..... Georgia Backus
Walter Parks Thatcher ..... George Coulouris
Matiste ..... Fortunio Bonanova
Padre de Kane ..... Harry Shannon
Kane III ..... Sonny Bupp
Kane a la edad de ocho años ..... Buddy Swan
Bailarina ..... Loretta Agar
Periodista del noticiario ..... Demetrius Alexis
Periodista del noticiario ..... Baudelio Alva
Periodista del noticiario .... T. Lockwood Arbright
Hombre en el muelle ..... Sam Ash
Hombre en sala de proyección ..... Michael Audley
Empleado ..... Walter Bacon
Hillman ..... Richard Barr

FICHA TÉCNICA

Productor ejecutivo ..... George Schaefer
Música ..... Bernard Herrmann
Fotografía ..... Gregg Toland
Montaje ..... Robert Wise
Dirección artística ..... Van Nest Polglase
Decorados ..... Rufus Le Maire
Casting ..... James Liggat
Robert Palmer
Vestuario ..... Edward Stevenson
Maquillaje ..... Mel Berns
Maurice Seiderman
Manager de producción ..... Pandro S. Berman
J.R. Crone
Ayudante de dirección ..... Eddie Donahoe
Departamento de arte ..... Perry Ferguson
Sonido ..... Bailey Fesler
James G. Stewart
Efectos especiales ..... Vernon L. Walker
Efectos visuales ..... Russell A. Cully

Estreno en Estados Unidos ..... 1 de mayo de 1941
Estreno en Reino Unido ..... 12 de octubre de 1941
Estreno en España ..... 11 de febrero de 1946
Estreno en Francia ..... 3 de julio de 1946
Estreno en Italia ..... 23 de noviembre de 1948
Duración ..... 119 minutos

ARGUMENTO

Una valla de alambre de acero y un cartel de «Prohibido el paso» protegen el acceso a un palacio inmenso y extravagante en la cima de una montaña. En un dormitorio, un hombre anciano yace en su cama. Sus labios musitan la palabra "Rosebud" (capullo de rosa). El hombre muere y se desliza de su mano un juguete, una bola de cristal en cuyo interior cae nieve sobre una casita.

La muerte de Charles Foster Kane, fallecido a los setenta y seis años de edad, es noticia en todo el mundo. Un número del noticiero "News on the March" traza un perfil contradictorio del multimillonario y de Xanadú, su fastuoso castillo en Florida. Magnate del periodismo, propietario de siete periódicos, trece revistas, una emisora de radio y coleccionista de obras de arte, su inmensa fortuna le convirtió en una de las figuras más singulares, controvertidas e influyentes de Estados Unidos.

Al terminar la proyección, un grupo de reporteros se interroga sobre la verdadera personalidad de Kane, concluyendo que la vida pública del magnate –riqueza, acontecimientos políticos y sociales– no contiene la respuesta a ese enigmático "Rosebud". Uno de ellos, Jerry Thompson, recibe el encargo de iniciar una investigación para descubrir el significado oculto tras la misteriosa exclamación de Kane y, a través de ella, una clave que quizá permita interpretar el significado íntimo de su turbulenta existencia.

El periodista entrevistará a cuatro figuras esenciales en la vida del magnate: Bernstein, uno de los hombres de confianza de Kane en el "Inquirer", el primer periódico adquirido por el magnate; Jedediah Leland, en otro tiempo su mejor amigo; su segunda esposa, Susan Alexander, a quien quiso convertir en cantante de ópera contra su voluntad y que ahora vive borracha en el club

nocturno "El Rancho"; y Raymond, el mayordomo de Kane en las últimas etapas de su vida en Xanadú.

Todos se prestan gustosos y reconstruyen fragmentariamente varios de los pasajes cruciales de la biografía del poderoso magnate de la prensa; algunos ofrecen incluso diversas versiones de los mismos acontecimientos. Pero ninguno puede explicar el significado de la palabra "Rosebud" al periodista.

En sucesivos *flashbacks* se evoca la desdichada infancia de Kane en Colorado y su repentina herencia: una mina de oro. Aparece así la casa nevada, los juegos con su trineo, el adiós a la familia. El joven Charles fue educado en Chicago bajo la tutela del banquero Walter Parks Thatcher, que administró su fortuna hasta su mayoría de edad, preparándole para una existencia a la altura de su fortuna. Ya adulto, Kane adquirió un pequeño diario de la ciudad que, con los resultados de una línea editorial sensacionalista, asentaría los cimientos de un verdadero imperio periodístico. Las ambiciones del magnate se colman con su matrimonio con Emily Monroe Norton, la hija de un senador que llegará a la presidencia de Estados Unidos.

Thompson visita a Susan, demasiado deprimida para serle de alguna ayuda. Luego, visita la Biblioteca Thatcher, donde se le permite leer un fragmento de las memorias del tutor que llevó a Kane de niño a la ciudad. El siguiente entrevistado es Bernstein, ahora anciano, que rememora los primeros tiempos del "Inquirer" y su espectacular victoria sobre el rival "Chronicle", que se festeja con chicas y champagne. Los medios de Kane acabarían convirtiéndose en un poderoso y sensacionalista órgano de opinión, que incluso consiguió fomentar la guerra de Cuba (1898) y, en ocasiones, liderar campañas contra políticos corruptos.

Thompson se reúne con Leland, también anciano y enfermo, en el hospital donde está internado. El antiguo crítico teatral del "inquirer" relata su amistad con el magnate y las primeras luchas idealistas que emprendieron en el periódico. También revela la crisis de su matrimonio con Emily Norton. En una noche de lluvia, Kane encuentra a Susan, una modesta aspirante a cantante hacia la que se siente atraído. El magnate presenta su candidatura como gobernador del Estado de Nueva York. Su victoria va a ser clara, pero uno de sus adversarios, James W. Gettys, desvela su relación con Susan a Emily y a la prensa. A consecuencia del escándalo, se ve obligado a retirarse.

La búsqueda de Thompson se traslada de nuevo al sucio cabaret donde actúa Susan. La antigua amante recuerda la pesadilla de su carrera como cantante lírica, a la que se sometió únicamente para obedecer a su marido, y la sole-

dad de su vida en Xanadú. Sus inútiles y penosos esfuerzos por convertirse en una estrella, impulsados a golpe de dinero por su pigmalión, concluyen cuando Kane levanta el teatro de la Ópera de Chicago, en el que hace debutar a su amada; es un sonado fracaso. Después del estreno, Leland, borracho, se queda dormido escribiendo una crítica completamente adversa. Kane la termina por él y le despide.

Tras el intento de suicidio de Susan, Kane la lleva a Xanadú, la gran mansión que acaba de construir, rodeada de inmensos jardines y parques. Allí, la pareja vive un completo aislamiento. Susan se aburre en este retiro solitario. Un día, el millonario la abofetea y ella le abandona.

Por último, Thompson visita Xanadú en busca de las confidencias de Raymond. El mayordomo le cuenta como, tras la marcha de Susan, el millonario destrozó su habitación y luego tomó la bola de cristal, pronunciando la palabra "Rosebud". La crisis sentimental se extiende también a la ruptura con sus mejores amigos.

El anciano Kane vive recluido en su palacio mientras su enorme imperio periodístico va derrumbándose. A su muerte, se procede a la subasta de sus tesoros artísticos. Entre sus viejas pertenencias (de la época en que vivía con sus padres en una modesta granja), embaladas para ser trasladadas o destruidas, los operarios arrojan a las llamas un viejo trineo, el mismo con el que jugaba Kane de niño, que lleva grabada la palabra "Rosebud". La cámara muestra el origen del enigma, que pasa desapercibido para el periodista.

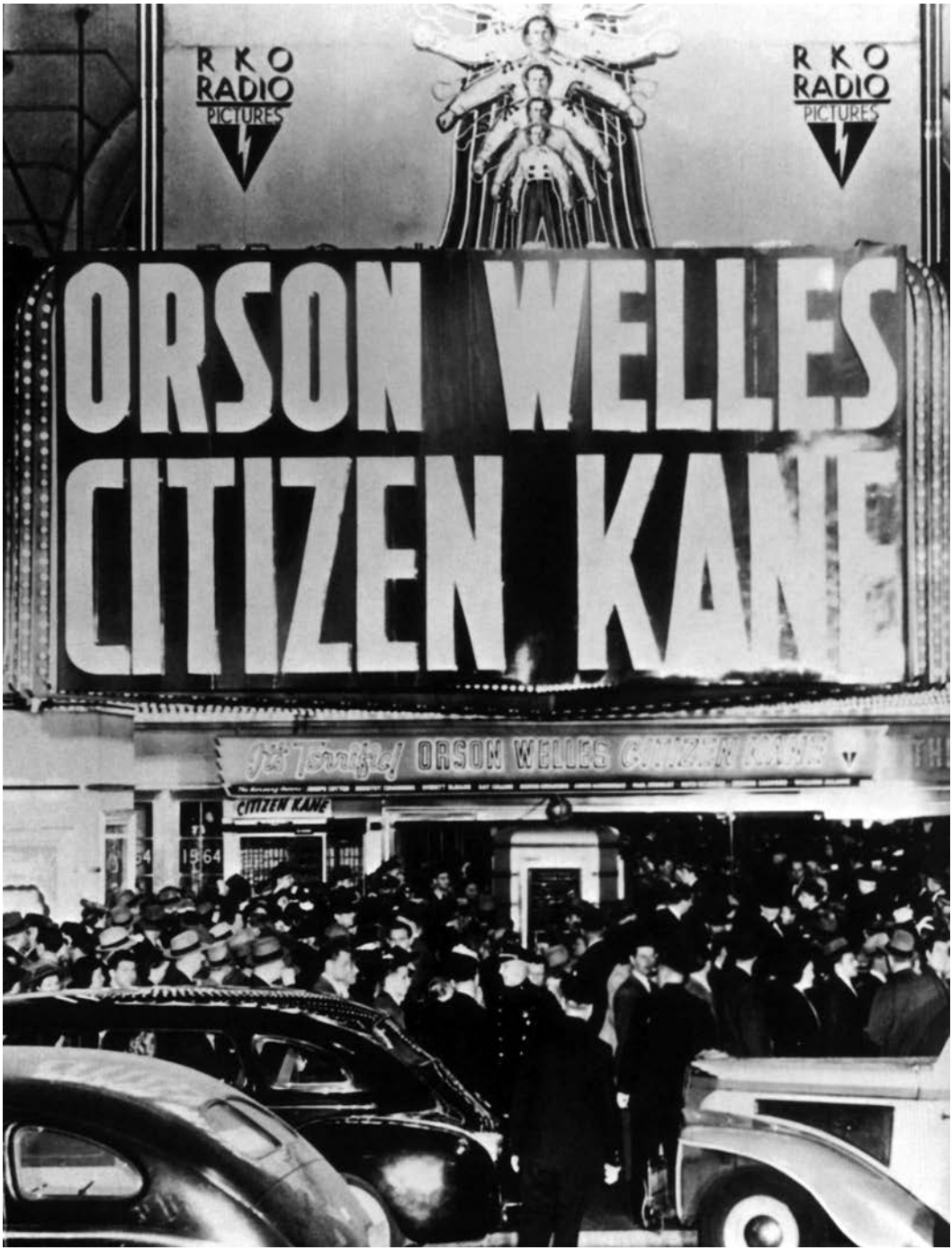
A pesar de su éxito social, Kane ha guardado el recuerdo de un sueño infantil, un sueño de felicidad que nunca pudo conseguir. Su vida fue un fracaso. O, al menos, resultó desviada. Todo el comportamiento del magnate, a lo largo de su existencia, no ha sido otra cosa que una especie de «Transfert», el saciarse en una «cosa distinta» de lo que no ha podido obtener.

Los espectadores ya tienen la respuesta: es el oscuro recuerdo de ese juguete de la infancia lo que ha perseguido a Kane a través de toda su vida y en su lecho de muerte. El enigma último de una vida jalonada de triunfos, derrotas y riqueza, de un personaje odiado y poderoso, queda así encerrado en la soledad y la falta de amor.

******

PARTE II

EL 'MAKING OF'


RKO RADIO PICTURES
RKO RADIO PICTURES
ORSON WELLES
CITIZEN KANE
ORSON WELLES
CITIZEN KANE

EL SECRETO RODAJE DE UNA OBRA MAESTRA

— BEN WALTERS —

En lugar de tener que crearse una reputación [a su llegada a Hollywood], Welles se encontró con que debía mantener una reputación que ya era inmensa.
—François Truffaut

Según la forma en que más tarde lo contó, Orson Welles emprendió sus carreras de teatro y cine sin plan ni ambición. No es así. Su trabajo en el escenario y en la radio no habían pasado desapercibidos en Hollywood incluso antes de "La guerra de los mundos", convirtiéndolo en un plato muy apetecible. Orson rehusó interpretar personajes de carácter y también una oferta del poderoso productor David O. Selznick para encabezar su departamento de guionistas, explicando que eso no significaba un paso adelante hacia mi objetivo final: mi profesión de actor-director. Orson había tenido que trabajar duro hasta que, por fin y de modo asombroso, consiguió lo que quería. El sistema de los estudios de Hollywood estaba en su apogeo en los años treinta, lo que suponía que, salvo en contadas ocasiones, el director no era sino una pieza más del mecanismo.

Cuando George J. Schaefer, jefe de producción de la RKO Radio Pictures, le hizo llegar a Welles el contrato que asombró a Hollywood, Orson difícilmente ignoraba el impacto que produciría. En realidad, el impacto mismo era la cuestión: Schaefer estaba comprando la imagen de Welles tanto como su talento. Como la CBS, la RKO tenía una estrategia de producir proyectos de prestigio de bajo coste y el hombre que había impulsado el Teatro Mercury y

el "engaño" de los marcianos tenía gancho demostrado para dejar huella en las artes y en las páginas de noticias. Aunque Welles, como productor, tenía el corte final, el estudio tenía que aprobar el guión y, por otra parte, el presupuesto no era nada especial. Así pues, ¿cuál era el riesgo?

Schaefer era un profundo admirador de Welles, y también un hombre en extremo hábil, inteligente y con estilo, una de esas raras almas sensitivas en una industria brutal y fría. Pensó que Welles sería una importante adquisición para el estudio, uno de los más pequeños de Hollywood con un historial de producciones de calidad de las que pueden ser muestra el inmortal *Gunga Din* y los musicales de Fred Astaire y Ginger Rogers.

Al cabo de semanas de negociaciones con Arnold Weissberger, este redactó un contrato en el que figuraban varias cláusulas realmente notables: Welles recibiría cien mil dólares por el primer filme que él mismo produciría, escribiría, dirigiría e interpretaría. El tema quedaba a su elección y gozaría de una autonomía absoluta. Recibiría un único veinte por ciento de los beneficios. Por la segunda película recibiría ciento veinticinco mil dólares más el veinticinco por ciento de los beneficios. Desde que comenzara el cine sonoro, a ningún otro director se le había concedido el derecho a una participación final por su trabajo. Sólo Welles había logrado tal privilegio gracias a su abogado. Incluso a él le parecía difícil de creer que le hubieran hecho una oferta tan despampanante y sin precedentes. El acuerdo se firmó el 22 de julio de 1939. Se tratara o no de un truco publicitario, el estudio estaba comprometido en firme con él, a partir de junio, y Welles empezó a hacer planes para ir a California junto con Houseman, que a pesar de que ya no se sintiera compenetrado con él, aceptó sin vacilar.

Para Orson la combinación que suponía tener carta blanca y contar con recursos de una institución importante no eran nada nuevo, pues ya el Gobierno había financiado sus obras y la CBS su trabajo en la radio. Pero para Hollywood, sin embargo, este hombre de veintitrés años –que alegremente se proponía estrenar su primera película a finales de año y regresar a Broadway– era un inmerecido beneficiario de la más insultante fortuna. Cuando viajó al oeste ese verano, aún con su barba de Falstaff, el muchacho prodigio hizo poco por congraciarse con la gente de la Meca del cine, y el lujoso estilo de vida del grupo Mercury (sólo hombres) puso en acción a las lenguas y, dadas las sustanciales deudas de la compañía, alarmó a su abogado y agente. Un actor *cowboy* cortó la corbata de Welles en un restaurante, y comenzó a circular una canción titulada "Little Orson Annie". Alguien le envió un tocino peludo por

correo. Por primera vez en su vida, la reputación y la controversia operaban en contra de los intereses de Welles, antes que promoverlos.

Emocionado como un niño al que acaba de regalársele el mejor tren eléctrico que el niño haya tenido jamás, Orson no comprendía lo peligroso que era en Hollywood preocuparse más por las películas que por el dinero: considerarlas un fin antes que como un medio.

Durante los dos meses siguientes, pudo realizar un curso acelerado en los diversos departamentos de la RKO. (Se deleitó especialmente con el banco sonoro, con todo su espectro de efectos de tiempo y docenas de besos diferentes.) Para su propia película, Orson Welles planeaba ser «actor, director, narrador y maestro de ceremonias... la misma función que en sus programas de radio» –o al menos, eso le dijo John Houseman a la gente de Campbell en un telegrama.

La segunda temporada del programa de radio (siempre en Nueva York) estaba en camino y, aunque su colaboración teatral había finalizado, Houseman seguía implicado en las actividades del Mercury, y había viajado a California con Orson. Pronto regresó, sin embargo, al Este, tras haber luchado sin éxito por adaptar "Heart of Darkness", de Joseph Conrad, en un guion cinematográfico para Welles. El Teatro Mercury en Las ondas había realizado una versión de la historia el año anterior, enmarcada en una narración autoconsciente, una elección natural para la radio. Ahora Orson contemplaba un filme en primera persona de singular, rodada enteramente desde el punto de vista del narrador, y a la que Orson sólo aportaría su voz. El prólogo, concebido para ayudar al público a aclimatarse a este nuevo enfoque, se iniciaría con un gigantesco primer plano de su boca dirigiéndose al espectador.

Orson se movió de costa a costa para cumplir con su compromiso semanal de radio (convirtiéndose así en el cliente del año de TWA) hasta que, en noviembre, el elenco Mercury –con Joseph Cotten, Agnes Moorehead, Ray Collins y Everett Sloane– embarcó hacia el oeste. Entretanto habían surgido fricciones con Campbell acerca de la calidad artística de la serie: la reacción de los patrocinadores a un programa se tradujo en estas palabras: «la atmósfera fue asombrosa en su perfección, pero había demasiadas cosas mal hechas».

"Heart of Darkness" no tardó en caer en dificultades interpretativas, mientras que la guerra en Europa recortaba considerablemente el mercado de prestigio que Orson pensaba poner a su servicio. Con ese recorte, Welles siguió trabajando en el proyecto, pero no consiguió hacer encajar en el estudio su punto de vista, radicalmente innovador. «La mía se suponía que era ignoran-

cia y, saben, interpreto su posición como la de unos descerebrados.» Houseman se preguntaba si Welles no se estaría retrasando porque «en cada momento afronta el mundo del trabajo tangible para ser alabado, en lugar de afrontarlo como el potencial trabajo de un genio, del que puede hablarse, conjeturarse y escribirse». A fines de noviembre, el presupuesto del filme había ascendido a más de un millón de dólares –el doble del costo esperado– y Schaefer lo postergó indefinidamente, convirtiéndolo así en el segundo filme inacabado de Orson. Este, que esperaba llevarse una película a Nueva York por Año Nuevo, entraba en diciembre con las manos vacías y nada con que justificar su fabuloso contrato, más que un montón de recortes de periódico.

Agobiado también a causa de su romance con la exuberante Dolores del Río, la sirena mexicana de la pantalla que, con veinte años, había debutado en el cine en 1925. El adolescente Welles había codiciado su imagen, en filmes como *Los amores de Carmen* y *El pájaro del paraíso*. Pero hubo además una ruptura: durante una comida en el restaurante Chasen's, Welles y Houseman tuvieron una fuerte discusión, después de que el segundo llamase la atención sobre el hecho de que el elenco Mercury no cobraba, a causa de su continua inactividad. Orson, siempre dispuesto a percibir la traición, se puso furioso y arrojó una pequeña estufa de mesa a su torturador, haciendo que las cortinas se incendiasen y que Houseman dejase la ciudad. Desde Nuevo México, Houseman escribió una cordial carta de separación, reconociendo que «la relación, en lugar de ayudarnos y ser provechosa para ambos, no hace otra cosa que paralizarnos».

La situación financiera de Orson también era motivo de preocupación. Con el fin del Teatro Campbell, en marzo de 1940, sus ingresos se secaron, así que, en mayo, se embarcó en una rápida gira de conferencias, antes de su veinticinco aniversario, cuando el fondo que le había legado su padre pasaría a sus manos. Lo cierto es que sufriría una gran contrariedad, al enterarse de que sólo quedaban 2.692 dólares de los 33.438 iniciales, una vez deducidos impuestos y pagadas las deudas contraídas. (¿Acaso es este el origen de su tema recurrente en el cine, acerca del resentimiento por los impuestos?).

Orson había estado buscando un nuevo proyecto cinematográfico. Tras considerar un par de ideas de suspense, Welles comenzó a colaborar con uno de los escritores del programa de radio. Ex periodista del "New Yorker", Herman Mankiewicz contaba con quince años de servicio y algunos títulos impresionantes en su historial de Hollywood, entre ellos varios filmes de los Hermanos Marx y comedias acerca de la sala de redacción. Inteligente y de

William Randolph Hearst

feroz ingenio, era también un alcohólico amargado, lo que lo convertía en alguien no fiable, virtualmente incontratable: una especie de paria social. («No te quejes, Arthur», le dijo a un puntilloso anfitrión, tras haber vomitado en su mesa. «Después de todo, el vino blanco ha salido con el pescado»). A Orson

le encantaba este perenne perdedor, que le entretenía con historias acerca de San Simeón, el disparate de palacio en que vivían el magnate de la prensa, William Randolph Hearst y su amante, Marion Davies. Entonces surgió la idea de escribir el retrato de una gran figura americana comparable, narrado desde diversas perspectivas. El origen preciso de la concepción sigue siendo objeto de debate: el interés en la reputación y la complejidad narrativa es coherente con el trabajo anterior de Welles, mientras que "Mank" había escrito otros guiones acerca de gigantes americanos. Con su tendencia malévola, Mank puede haber comprendido que tenía otro tema, tan importante como Hearst, bajo sus narices: Houseman recordaría más tarde que estaban «creando un vehículo para un hombre que, a los veinticuatro años, sólo era un poco menos fabuloso que el héroe que estaba retratando», y que gran parte de la personalidad reflejada era la del propio Orson.

En cualquier caso, pusieron manos a la obra para la cinta de Welles. Mank fue contratado sobre la base de un salario de mil dólares semanales, con el alcohol estrictamente prohibido, y fue instalado en Victorville, fuera de Los Ángeles. Welles, aparentemente por sugerencia de Mank, le pidió a Houseman que se sumase a Mankiewicz, como asistente, compañero y guardaespaldas. Después de doce semanas de trabajo, Mank entregó un guion de 268 páginas, titulado *Americano*, compuesto por un enigmático prólogo y seguido de una especie de noticiario sobre la biografía del protagonista, y luego los recuerdos en *flashback* de un puñado de conocidos suyos. A Welles le encantó la estructura cambiante, el ingenioso diálogo y la sensación de inutilidad que se desprendía de este. Sin embargo, el personaje principal, Charles Foster Kane, era demasiado parecido a Hearst y el retrato demasiado «periodístico, no muy ajustado, el punto de vista de un periodista que escribe acerca del dueño de un periódico que lo ha despedido.»

Orson acometió el guion con su característica rapacidad editorial, agudizando personajes y enturbiando la moralidad. Secuencias y tramas marginales fueron mutiladas o destiladas a una línea o una mirada. Otras fueron alteradas o modificadas. ¿Era consciente Welles, en su prisa, de que estaba distorsionando no un texto de ficción, sino la vida de uno de los hombres más poderosos –y vengativos– de Norteamérica? Había cambios suficientes en cuanto a detalles biográficos concretos como para satisfacer al jefe de la RKO, George Schaefer, en cuanto a que los paralelismos con Hearst eran descartables, y la personalidad de Kane quedaba ahora lejos de la de Hearst. Su presunción, su labia, su burla de sí mismo (que nunca llegaba del todo al arrepentimiento o

la humillación) eso era puro Welles, el tipo de hombre que se codearía con un semidiós. Con todo, la carrera del personaje, la creación de un imperio editorial de periódicos de rapiña, dedicados a la busca y captura de trapos sucios, que había tomado parte en política, pero sin conseguir plasmar sus ambiciones, que había construido una fortaleza en la montaña provista con el botín del mundo y, fatalmente, una relación tardía con una joven actriz rubia, todo eso estaba inequívocamente basado en Hearst.

En julio, la RKO aprobó el guion. A sugerencia de Schaefer, se retituló como *Ciudadano Kane* y se le asignó un presupuesto de 737.740 dólares. Comenzó la preproducción. Ahí es donde el genio de Orson y su inspirador liderazgo se pusieron de manifiesto. Novato en el mundo del cine, Orson Welles aportó algo casi único en Hollywood: un entorno en el que la experimentación individual y la innovación técnica eran posibles, deseables e incluso requeridas. Eso atrajo a Gregg Toland, el fotógrafo más destacado de la industria cinematográfica, quien le pidió un puesto de cámara a Welles.

Ganador de un Oscar, Toland había luchado por encontrar oportunidades que le permitiesen poner a prueba sus innegables cualidades creativas, pero con Welles desarrolló la fluida continuidad de las tomas largas y los inteligentes fundidos, tan cruciales para el ritmo de *Ciudadano Kane*, así como los ángulos bajos que le concedían su ominosa monumentalidad. Las lentes de gran angular parecían estrechar el espacio cinemático, ya ampliado por técnicas de profundidad de campo que mantienen a los objetos distantes tan claramente definidos como los próximos. En la secuencia en que la segunda esposa de Kane, Susan, es descubierta tras su intento de suicidio, por ejemplo, el foco profundo asegura la misma claridad para el frasco de pastillas en el suelo más cercano, la cama de Susan a media distancia y la puerta del dormitorio, más alejada. Cuando Kane irrumpe, la fotografía de gran angular lo convierte, de figura distante y diminuta, a una presencia amenazadora y omnipotente en unos pocos pasos. Tales técnicas, aunque no sin precedentes, nunca habían sido tan explícitas en el rodaje de todo un filme y marcaron un fuerte contraste con el estilo convencional de Hollywood de cortar entre tomas con largos, medios y primeros planos, a fin de que cada uno de ellos aportase al espectador una sola y específica perspectiva de una información.

Maurice Seiderman, un aficionado entusiasta del departamento de peluquería, creó el maquillaje encargado de transformar al Kane de veinticinco años en el de setenta, utilizando látex experimental y técnicas orgánicas, incluso para escenas del Kane joven. «Todo mi rostro estaba cubierto con trozos de

piel de pescado, de la forma en que las viejas señoras se maquillan hoy día, recordaba más tarde Welles. Desde luego, tenía veinticinco años, pero tal vez haya percibido usted que hay una especie de mirada en aquel rostro, imposible en la vida real».

Al diseño de sonido también se le consagró una planificación intensiva. Área muy descuidada en las películas, sus practicantes se encontraban entre los más ansiosos por demostrar su habilidad. Welles, por supuesto, no era un debutante en ese aspecto y el entorno que rodeó al filme era tan innovador y competente como el de las cámaras. Bernard Herrmann compuso la banda sonora durante el rodaje, de forma que en el montaje pudiera adaptarse a los movimientos, si así lo requiriese la película.

La filmación se inició con el pretexto de tomas de prueba, mientras Welles encontraba su sitio. Por una vez, evitó la publicidad estrepitosa que normalmente acompañaba a sus nuevas aventuras. El rodaje avanzaba a buen ritmo. La película era esencialmente compuesta antes de filmar y cada toma tenía su lugar asignado en la arquitectura final. (Si se necesitaron cien o más tomas para conseguir la forma final, no lo sabemos.)

El reparto novato estaba familiarizado con las prácticas de trabajo de Orson, pero no era consciente de las convenciones de Hollywood, mientras que los demás miembros del equipo, convencidos de estar implicados en algo raro y precioso, mostraron su buena voluntad a romper con las prácticas convencionales del estudio, a fin de cumplir con la insistencia de Welles en la novedad, que requería largas horas de trabajo.

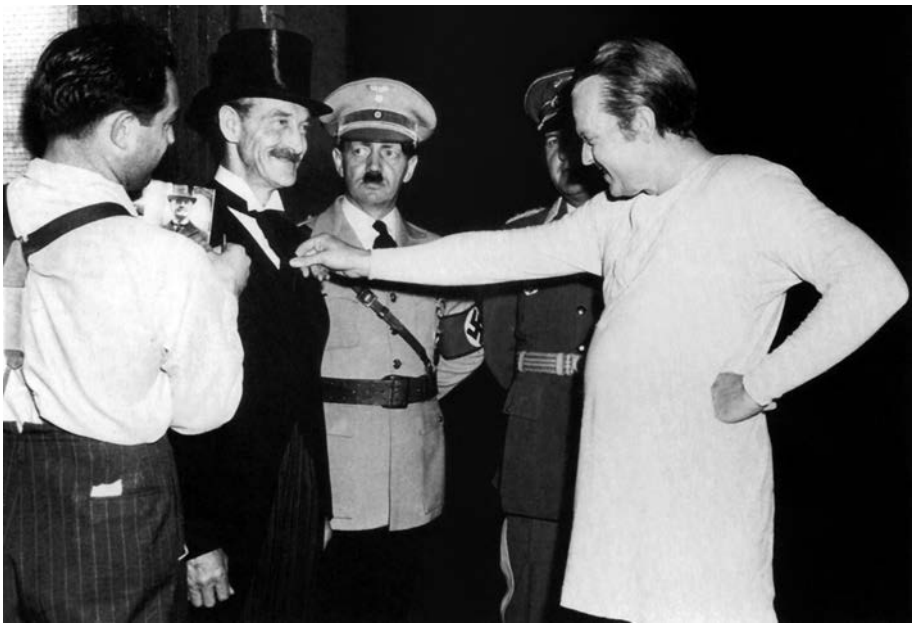
Orson operó en un plató cerrado y enclaustrado, negándose a permitir que ningún visitante deambulase por el estudio. Esta mentalidad de bunker puede haber estimulado el *esprit de corps* con su exigente dirección, pero el secretismo no ayudó a la ya cuestionable reputación de Welles. Así, suspender el rodaje cuando los ejecutivos de la RKO visitaban el plató no fue una estrategia especialmente acertada.

El rodaje finalizó en octubre, casi conforme a lo programado, y Orson se embarcó, de buen grado, en otra rápida gira de conferencias. Gracias a la amplia planificación, el montaje fue pura formalidad, al margen de los efectos y el trucaje que, aunque a menudo invisibles, constituían una cuarta parte del filme. En las navidades de 1940, la película estaba más o menos hecha y las primeras reacciones fueron positivas. Mank –que había acudido al gremio de escritores cinematográficos para asegurarse de ser debidamente acreditado, tras haber leído que Welles declaraba ser autor del guion– opinaba que las

partes que había visto eran «magníficas», si bien excesivamente teatrales y no convencionales para el gusto popular («muy pocos primeros planos para una misma cosa»). El filme, desde luego, era desafiante, y sigue siéndolo: comienza de forma discordante y desorientadora, no tenía héroes ni villanos, y su misterio no implica solución ni redención, sólo un sentido de pérdida o de que algo se ha desvanecido. *Ciudadano Kane* ofrece, fríamente, verdades antiamericanas: el desconocimiento de la gente, la futilidad de la adquisición. La señal de "entrada prohibida" con que comienza el filme parece, al final, una resignada y fatalista advertencia. Hay algo que un hombre puede realmente poseer: su propia historia, su tragedia, el chip de hielo que nutre en su seno. Con todo, nuestra piedad no puede penetrar en el helado caparazón que envuelve la tristeza privada de Kane.

La inalcanzable figura de Kane era el vehículo ideal para el estilo distante de Welles, su actuación más allá de la vida: siempre visto bajo la perspectiva de otro personaje, Kane se mantiene a un metro de distancia del público, la misma distancia con que un Orson receloso se mantenía del frío e inasequible ojo de la cámara. «Sabes, el micrófono es un amigo. La cámara es un crítico.» No es una sorpresa que la voz sea crucial para Kane. La primera aparición del personaje –una toma que Welles añadió durante el rodaje– es un gigantesco primer plano de su boca, como el que había planeado para abrir "Heart of Darkness", como la foto del entrenador Roskey. La imagen llena la pantalla. Vemos las fauces de un gigante en su castillo, dispuesto a devorar al público, al cine y a la industria cinematográfica. Musita «rosebud», y todo el filme fluye a partir de esa poderosa palabra, como una bola de nieve que rodase lejos de su alcance. Más tarde, cuando el joven Kane lee su "Declaración de Principios" –es decir, el conjunto de ideales de la gran editorial a los que ciñe su imperio publicitario–, se inclina hacia la oscuridad, para que su rostro nos obsequie con el vacío que su voz puede acariciar. El Kane mayor se siente mortificado cuando las luces de la ópera se concentran sobre él, mientras aplaude solo (otro detalle que no se encontraba en el guion), como si el público radioyente de Orson lo cazara en un acto íntimo.

A lo largo de la carrera cinematográfica de Welles, habría una tensión entre las voces de sus personajes y su presencia, como la sospecha de que el seductor barítono hubiese prometido minimizar la presencia de su cuerpo. Una y otra vez, Orson trabajó para establecer distancias entre cuerpo y voz: sus planes para "Heart of Darkness" le excusaban de ser fotografiado (exceptuando el gigantesco plano inicial de su boca, que también es lo primero que vemos de



Kane), y apareció en su siguiente filme, *El cuarto mandamiento*, sólo como un narrador no visto. El modelo siguió repitiéndose a lo largo de su carrera. En *El extraño*, los parlamentos más efectivos del protagonista los hace una voz en *off*, como muchos de los soliloquios de Welles en *Macbeth*. Hay una secuencia en *La dama de Shanghai*, en la que su personaje, O'Hara, encanta a la destacada señora a través del techo de un carruaje de caballos, su absurda palabrería acerca de los viajes a China le suenan a ella como si lo escuchase por la radio. (¿Puede ser esto la rememoración de un episodio, en el que el Orson de dieciséis años de dulce voz galopa sobre una candorosa chica de Connemara, como si fuese un burro?). En todos estos casos, Welles utilizó la división de cuerpo y voz para promover la fuerza de su voz, a fin de que las ondas de su magia no encontrasen obstáculos. Más adelante, y como veremos, la voz comenzó a fallar.

El chismorreo, esa fuerza que tanto había hecho por impulsar la carrera de Welles, también resultó crucial para el filme. Una y otra vez vemos a Kane en la trastienda, "construido" a partir de la discusión acerca de él entre dos personajes, como si este hombre mítico fuese conjurado a partir del emocionado aliento de ellos. *Ciudadano Kane* era una historia basada en los rumores y cotilleos (tanto acerca de Hearst como de Welles), en la preocupación por los

chismes (que acaban por arruinar la carrera de Kane y fustigan la búsqueda del significado de "rosebud") y el origen de los rumores, que generarían mayor cobertura de la prensa contemporánea que cualquier otra película anterior. Ese fatal "rosebud" florece dando lugar a rumores e insinuaciones, y pese a todo la palabra evoca el anhelo por refugiarse en un inocente retiro, en una vida no vivida, por rebobinar la explosión de la flor, y contenerla en un capullo, de potencial no materializado. La fama, como el filme de Welles podría haberle advertido, conlleva vulnerabilidad.

Eso pronto habría de llegar. Por el momento, Orson se concentraba en su trabajo y estaba satisfecho con el resultado. Compuso un trailer en el que, como el Dios del Génesis, aparecía como una voz, ante una luz invocadora, destacando sobre el sonido y mostrando a los actores, a quienes identifica inmediatamente como personajes que rumorean al teléfono acerca de Kane. Él y Houseman, ahora reconciliados, comentaron la posibilidad de rodar una vida de Jesús, a realizar con Toland, y como vehículo de lucimiento para Dolores del Río. También se trataba de buscar la forma de que su gente eludiese el paro, si eso era posible.

Con toda esta planificación, ¿se permitió pensar en Hearst? Se comentaba que la nueva película de Welles trataba acerca del Viejo. Hedda Hopper, una de las dos columnistas de la prensa rosa que dominaba la escena de Hollywood, consiguió asistir, en 1941, a un preestreno de *Ciudadano Kane*. Aunque no trabajaba para un periódico de Hearst, se mostró indignada por «el aberrante e irresponsable ataque a un gran hombre», espoleando así a su rival, Louella Parsons, quien sí trabajaba para Hearst. Parsons solicitó ver una proyección y le informó a Hearst, quien, al parecer, respondería con un escueto telegrama: «Paren *Citizen Kane*». En todos los periódicos de Hearst fue prohibida toda mención a las películas de la RKO, y Parsons advirtió a los ejecutivos de todos los estudios importantes que «dice el Sr. Hearst que si ustedes, chicos, quieren tener una vida privada, él les dará vida privada». Se amenazó con infundadas calumnias, junto con acusaciones antisemitas acerca de "los extranjeros" que trabajaban en la industria cinematográfica.

Welles propuso utilizar trucos verbales en defensa de su historia, insistiendo en que había sido construida conforme a «las leyes dramáticas y psicológicas que tengo por absolutas. El argumento no está coloreado por hechos reales. Los hechos de la historia vienen determinados por las mismas leyes que siempre he empleado como dramaturgo.» Sin embargo, se hizo un flaco favor a sí mismo al publicar, ese mismo febrero, un artículo en el que no dejaba títere

con cabeza en la industria del cine. Los ejecutivos –en cuyas manos estaba el destino de su película– eran unos «ignorantes... absolutamente estúpidos, dirigentes con sueldos millonarios sin otra aspiración que dominar y sin el menor asomo de talento.» El todopoderoso Louis B. Mayer, de la MGM, se ofreció a refinanciar los costos de producción de *Kane*, en caso de que la RKO decidiese destruir los negativos. En definitiva, la fecha del estreno (programada para el 14 de febrero) fue postergada.

Welles se fue a Nueva York con Dolores del Río, en una caravana. Houseman le había conseguido una agradable distracción, invitándole a dirigir una adaptación teatral de "Native Son" (Hijo nativo), de Richard Wright, un *best-seller* que arrojaba luz sobre la opresión negra a través de la historia de un joven asesino. Como Kane, Bigger Thomas es un protagonista antipático, acorralado por las circunstancias y por su carácter. Al igual que Welles, Wright quería eludir todo sentimentalismo, «el consuelo de las lágrimas». La producción fue vigorosa e hipercinemática: puentes de sonido entre escenas eran vitales (el reloj de una sala de justicia se convierte en un despertador, y asociaciones por el estilo), mientras que persecuciones y gritos situados dentro del público iban incluso más allá que la proyectada cámara en primera persona para "Heart of Darkness", en cuanto a incluir a los espectadores dentro de la acción. Los focos se fijaban sobre rostros aislados en la oscuridad. Welles prohibía en los prospectos la utilización de fósforos y encendedores. "Hijo nativo" se estrenó el 17 de marzo con deliciosas reseñas (a pesar de las habituales salvedades acerca de que no era lo mismo «emocionarse que conmoverse») y constituyó una feliz conclusión a la sociedad Houseman-Welles.

Entretanto, no había noticias de *Ciudadano Kane*. En plan mártir, Orson envió un telegrama a Schaefer, diciéndole: «soy el único que tiene una absoluta fe en usted... la simpatía y buenos consejos de mis amigos hacen que la compañía de estos me resulte intolerable... mis noches son insomnes y mis días son una tortura.»

El 11 de marzo, Schaefer escribió en "Variety" acerca de la importancia de la libertad de prensa. El entonces rival de Hearst, Henry Luce (propietario de "Time", "Life" y "The March of Time") se puso de parte del filme, lo mismo que la revista "Newsweek". Welles –posiblemente de acuerdo con Schaefer, en un intento por dominar la oposición interna del estudio– amenazó con llevar a los tribunales a la RKO si la película no se exhibía públicamente.

Los periódicos de Hearst adquirieron un tono más desesperado, atacando al filme y a Welles, y tildando a este de comunista. La campaña anti-Kane estaba

resultando cada vez más ridícula. Welles demandó con éxito a un periodista que lo había catalogado de marxista, observando que estar en desacuerdo con el Sr. Hearst no es necesariamente antipatriótico. El FBI abrió un expediente a Welles, al apreciar sus conexiones con algunos grupos de izquierdistas, pero la marea estaba cambiando y Schaefer anunció el estreno, en Nueva York, Los Ángeles, San Francisco y Chicago, para comienzos de mayo.

Orsonse vino abajo por agotamiento nervioso y fue persuadido para que se tomase un par de semanas de vacaciones. El progresivo aumento de peso no ayudaba mucho a su salud, y no tenía la menor inclinación a restringir o privarse del consumo personal que se le antojase. Pesaba ya noventa y ocho kilos.

Los estrenos, cuando por fin se produjeron, fueron un chasco. Existía la sensación de que asociarse con *Kane* podía no ser bueno para la propia salud profesional. Pero las reseñas fueron, en general, sensacionales, alabando en especial las innovaciones técnicas. «Al verla es como si no hubieses visto antes una película», dijo "PM". Incluso el "Hollywood Reporter", uno de los fustigadores de Welles, en su año de barbecho a la llegada a la Meca del cine, admitía: «El Sr. Genio ha vuelto». Un crítico, sin embargo, argumentaba que «la película resulta muy emocionante para cualquiera que se emocione acerca de las cosas que puede hacer el cine, pero lo que realmente sucede no es otra cosa que charla y más charla. Mientras que el escenario puede soportar eso, el cine no puede».

Otros comenzaron a preguntarse cuál era la clave de este baúl de trucos. Y a pesar del masivo apoyo publicitario –«¡Vea por qué América es una enorme columna de chismorreo acerca de Orson Wlles/*Citizen Kane*!», las ventas de entradas fueron modestas. La presión ejercida por la organización de Hearst restringió, ciertamente, la distribución del filme, pero incluso donde se exhibió apenas produjo beneficios. Como resumió, sucintamente, el gerente de un cine de Dakota del Norte, «puede que sea un clásico, pero es una 'tontería' para el público que busca espectáculo». Nominada a nueve Oscars en 1942, sólo ganó el del mejor guion, área en la que, gracias a la insistencia de Mankiewicz ante el Gremio de Escritores Cinematográficos, la contribución de Welles fue, obviamente, cuestionada.

No se sabe si William Randolph Hearst llegó a ver *Ciudadano Kane*, aunque Welles contó cómo se había encontrado con el Viejo en un ascensor, frente al estreno de San Francisco, y le había ofrecido localidades para la película. «No me contestó, y mientras salía del ascensor pensaba, y sigo pensando, que de tratarse de Charles Foster Kane, habría aceptado las entradas e ido a verla.»

PARTE III

EL JUICIO DE LA CRÍTICA

BOSLEY CROWTHER

— 'THE NEW YORK TIMES' —

En el centro de todas las miradas, como hasta ahora ninguna otra película lo había estado, *Ciudadano Kane*, de Orson Welles, se estrenó anoche en el Palace. Ahora que se ha levantado el velo, que se ha descubierto el misterio y que Welles y los responsables de la RKO han dado el salto del que tanto se había hablado, se puede afirmar con seguridad que la cancelación de esta película habría sido un crimen. Porque, a pesar de algunas lagunas desconcertantes y de las extrañas ambigüedades en la creación del personaje principal, *Ciudadano Kane* es de lejos la cinta más sorprendente y cinematográficamente emocionante que se ha podido ver desde hace mucho tiempo. De hecho, está cerca de ser la película más sensacional jamás filmada en Hollywood.

Podéis confiar en Welles, que no hace las cosas a medias. Siendo un tipo impredecible, con un talento teatral espeluznante, se ha pasado directamente al cine, ha agarrado el medio por las orejas y lo ha sacudido con la destreza de un veterano experimentado. Lo cierto es que lo ha manejado con más ingenio e inspiración que cualquiera de los artesanos durante los últimos años. Con la ayuda de Gregg Toland, cuyos servicios no deben pasarse por alto, ha encontrado en la cámara el instrumento perfecto para abarcar sus energías dramáticas y absorber sus ideas prolíficas. En la pantalla, ha descubierto un espacio lo suficientemente grande para dar rienda suelta a sus numerosos caprichos. La consecuencia es que ha realizado un filme de un alcance tremendo y abrumador, no tanto por su duración, sino por la rápida y gráfica variedad de ideas que contiene. Welles ha plasmado en la pantalla una película que realmente se mueve.

En cuanto a la historia, que ha provocado un alboroto inusual, desde esta columna tenemos algunas reticencias. Naturalmente, no sabríamos hasta qué punto relata, o no, la vida de un famoso editor, como se ha afirmado crípticamente. Pero eso, en una evaluación estrictamente crítica, no viene al caso. Lo criticable es que no proporciona una imagen clara del personaje, de las motivaciones del hombre sobre el que gira toda la película. En el arranque, Charles Kane yace moribundo en el fabuloso castillo de Xanadú, que se ha construido para sí mismo, rodeado de múltiples tesoros. Justo cuando llega la muerte para cerrarle los ojos, sus labios pesados murmuran una palabra: "Rosebud". De repente, la escena de la muerte termina y la pantalla se llena de vida con una serie entrecortada de noticias en formato documental, al estilo de "The March of Time", que relatan la carrera del fallecido: cómo pasó de niño pobre a poseer una gran fortuna, cómo de joven se convirtió en editor de periódicos, cómo aspiraba a un cargo político y fue derrotado por culpa de un escándalo personal, cómo se dedicó a acumular bienes y finalmente murió. Pero el director del noticiario no está satisfecho; quiere conocer el secreto de la naturaleza misteriosa de Kane, y, más concretamente, lo que quiso decir con "Rosebud". Por eso envía a un periodista para averiguarlo.

El resto de la película es una visualización absorbente de la fenomenal carrera de Kane, según lo que cuentan su tutor de la infancia, dos de sus socios más cercanos en el periódico y su amante. Todos están de acuerdo en una cosa: Charles Kane era un grandioso ególatra. También vamos descubriendo que el hombre fue consumido, en cierta manera, por su propio egoísmo aterrador. ¿Pero exactamente qué le consume y por qué? Nunca se revela claramente si Kane fue un villano o un parásito social. La conmovedora revelación de lo que significa "Rosebud", al final, apenas arroja una luz vaga y sentimental sobre el personaje.

Cuando termina la película, Kubla Kane sigue siendo un enigma muy confuso. Eso puede ser porque a Welles le absorben los detalles más evidentes. Al igual que Thomas Wolfe, el novelista, la cantidad de imágenes que hay en su cabeza es tan grande que a veces se interpone en su lógica. De todos modos, los menos críticos probablemente se conformarán con un Kane indefinido. A fin de cuentas, nadie lo entendía, así que ¿por qué debería hacerlo Welles? ¿Acaso no basta con presentar a un personaje teatral, de una teatralidad consumada? De hecho, nos gustaría decir tantas cosas buenas como fuera posible sobre el resto de los elementos que componen esta película, sobre la excelente dirección de Welles, sobre las sólidas y penetrantes interpretaciones de literal-

mente cada miembro del reparto y sobre el uso impresionante de la música de Bernard Herrmann.

Lamentablemente, no tenemos mucho espacio. Todo lo que podemos decir, para concluir, es que no hay que perderse esta película. Es cínica, irónica, a veces opresiva y tan realista como una bofetada. Tiene más vitalidad que otras quince películas que podríamos nombrar. Y, aunque puede no dar respuestas del todo claras, por lo menos hace reflexionar sobre una idea profundamente moral: ¿de qué le sirve a un hombre ganar el mundo entero si pierde su propia alma? Para más detalles, id a ver *Ciudadano Kane*.

******

OTIS FERGUSON

— 'THE NEW REPUBLIC' —

Uno puede acercarse a *Ciudadano Kane* de distintas maneras: como una película, como un acontecimiento, como el resumen de los temas de una época, etc. La trama es de una gran simplicidad, casi como afirmar: «Había una vez un hombre del que se recuerdan ciertas cosas». Pero se presenta de forma compleja y las conclusiones son tan vagas, los significados tan llenos de sombras, que es fácil interpretar casi cualquier cosa a partir de la película, incluyendo lo que realmente cuenta. Hay que decir que se trata de la pincelada más libre y audaz de una producción cinematográfica desde que Griffith y Bitzer se volvían locos por soltar la cámara; que las sorpresas que nos reserva suscitan entusiasmo pero no emociones duraderas; y que, en la línea del cine narrativo, tal como se desarrolla en todos los países, pero especialmente en la costa oeste de los Estados Unidos, no reviste gran importancia.

La película empieza con la muerte de Charles Foster Kane, solo con sus cajas de tesoros artísticos de valor incalculable, en su fabuloso castillo sobre una montaña, donde reina por lo menos durante un tiempo sobre un mundo en miniatura. Dice algo al morir y "The March of Time" quiere organizar una historia a partir de ello. Así pues, empiezan a desfilar sus viejos conocidos, en un episodio tras otro narrados en *flashback*, y finalmente obtenemos la respuesta gracias a los esfuerzos del periodista de investigación, que rastrea documentos y encuentra a los viejos amigos, al director del periódico, a la chica, al mayordomo del castillo. Algunas de las cosas importantes las cuentan las personas entrevistadas; otras veces es la historia misma, en su ir y venir, de atrás hacia delante, la que las pone de manifiesto. Pero lo principal es que Kane esperaba recibir amor del mundo, y para ello cometió una serie

de excentricidades. Sin embargo, nunca tuvo amor para dar. Lo que han estado buscando los investigadores, el apóstrofe final que adquiere la misma importancia que una pista en una historia de intriga, aparece en la última secuencia, y es el recuerdo de la infancia.

Se ha discutido tanto sobre cuál es el tema de la película que nos podemos permitir aclararlo: existe una similitud entre la mayoría de los hechos que se narran y la carrera de W. R. Hearst; algunos rasgos son prestados de otras figuras, otros son puramente improvisados. Pero cualquier similitud es claramente una coincidencia; si mi editor no tuviera miedo a ser denunciado por injurias, yo mismo podría ofrecer una lista de características indeseables de Hearst que no posee Kane.

En lo que se refiere a la importancia del hombre respecto a la sociedad, tampoco creo que la similitud se pueda afirmar rotundamente. Kane empezó una guerra para poner en circulación su periódico; escuchamos por casualidad que es un periodista sensacionalista, y en un montaje apresurado vemos que luchó contra los chanchullos y contra la corrupción de los monopolios. Existe una profecía, poco desarrollada, según la cual cuando un obrero se afilia a un sindicato deja de sentir afecto por los obreros; cuando lo entrevista la prensa realiza afirmaciones disparatadas con gran solemnidad; cuando alguien se interpone en su camino, lo llama anarquista. Por lo demás, tiene problemas personales y muere como un hombre autoritario y solitario, conocido por su dinero, sin que nadie lo quiera. La única moraleja posible de la película es: "No seas así o te arrepentirás".

Más allá de los hechos que definen una carrera está el hombre, y este hombre es Orson Welles: joven, viejo, adulto, en los últimos años decrépitos de la vida, siempre autoritario. Tal vez aquí, no tanto por lo que dice sino por lo que expresa con su porte y comportamiento, es la fuerza despiadada, obstinada, inquieta y codiciosa que sentimos que la historia debería expresar, si realmente llegara hasta el final. Este hombre, en estas circunstancias, debería ser como una figura sacada del libro de Gustavus Myers, pero en el siglo XX: para empezar, no fue él quien amasó la fortuna, pero tampoco pertenece a una segunda generación venida a menos, puesto que convirtió un capital no operativo en influencia, entusiasmo público y una especie de resplandor retorcido. Es como si Welles, el hombre que concibió y produjo esta historia, conociera poco los temas que trata. Pero el Welles actor sale airoso, gracias a la capacidad de los actores, cuando la poseen, de transformarse más aun de lo que imaginan. Su presencia en la película resulta fundamental, es un objeto de fasci-

Ray Collins

nación para el observador. En realidad, sin él, la película se habría derrumbado sobre el conjunto de efectos, referencias y alardes. Es la parte más importante, y nadie puede decir que no valga la pena.

Acerca de los actores, hay buenos trabajos y otros que podrían ser mejores. A Dorothy Comingmore la obligan a vociferar demasiado haciendo de esposa chillona (los oídos de los espectadores tienen sus límites), y como cantante de ópera sobreactúa (la sutileza no hace nunca daño, no todos somos paletos em-

bobados, señor Orson Ciudadano). Joseph Cotten tiene un papel posiblemente insípido, porque cuando está al lado del gran hombre se ve obligado a ser un pazguato, y cuando habla de él posteriormente se ve obligado a ser como Mr. Chips, parpadeando y chasqueando los labios. Ray Collins, como todos los demás, saca adelante su papel de reparto; pero para mí el hombre que hay que recordar es Everett Sloane, que parece comprender y representar al hombre pequeño con una mentalidad grande, y es capaz de proyectarse sin realizar movimientos faciales y aletear con los brazos. Puede que sorprenda, al desmenuzar la cinta, que la relación de este personaje con cualquier análisis de Kane sea, entre otras cosas, lo que lo hace real.

Creo que ahora podemos centrarnos en la película, que naturalmente es lo que nos han dicho que hay que hacer. La película. El nuevo arte. La cámara desatada. La película es muy estimulante para cualquiera que se sienta estimulado por lo que puede llegar a hacerse en cine; y si despega hacia muchos lugares, como los hermanos Wright, es gracias a los méritos en primer lugar de Welles y de su director de fotografía (la contribución en el guion de Herman

J. Mankiewicz también debería agradecerse). Los decorados de Kubla Khan, el escenario de la campaña electoral, el final del primer montaje en la sala de proyecciones de "News on the March", el niño visto desde la ventana en la escena del testamento, el escenario de la ópera, los efectos dramáticos de la redacción de la crítica en la noche de estreno: la idea de un hombre en todas estas situaciones debe atribuirse a Welles.

No hay ninguna duda de que la película es dramática. ¿Pero qué ocurre entre cada uno de estos momentos culminantes? ¿La historia? No. Lo que ocurre es cháchara y más cháchara. Eso una pieza teatral lo aguanta, pero una película no. Y aunque un director de fotografía puede ser de gran ayuda para un director y le pueda enseñar cosas, cómo conseguir un efecto u otro, cómo realizar un truco que el director ha concebido; el director de fotografía no puede enseñarle cómo rodar y montar una película, aunque él mismo sepa hacerlo. Eso es algo que se tarda años y mucha práctica en aprender.

El problema principal siempre es la historia, la historia, la historia, o ¿cómo podemos hacerlo sin que se den cuenta antes de que lo estamos haciendo? Una fotografía suave no lo consigue, excepto para los críticos. Planos de grúa y panorámicas, ángulos forzados en los que se muestra al tipo como si estuviéramos tumbados en el suelo a sus pies, o nos acercáramos a él montados en las alas de un ángel: eso tampoco lo consigue. Una iluminación parcial del escenario no ayuda, ni siquiera oscurecer el rostro o el cuerpo, aunque puede que eso deje perplejos a algunos.

Los trucos y los símbolos no son gran cosa. El verdadero arte cinematográfico se centra en buscar la historia adecuada, los actores adecuados, el tipo de producción adecuada y limar las asperezas entre las distintas partes. Después, hay que encontrar la manera de que las ideas resulten creíbles, de que las acciones se materialicen: cómo cortar, cómo volver atrás y rehacer cada minuto de acción, cómo hacer que todo converja en una línea que se impulsa hacia delante, como el movimiento del océano. ¿Esta película se ocupa de ello? Esperad mi respuesta en otra ocasión, cuando tenga tiempo de explicar por qué no. Ahora mismo tengo que correr para coger un barco de regreso a Nueva York.

******

MANNY FARBER

— 'THE NATION' —

Este histriónica película de 1941, titulada *Ciudadano Kane*, es un cóctel siniestro de drama de misterio y necrológica resumida –donde la mayoría de los hechos superficiales tienen su paralelo en la carrera de William Randolph Hearst– que combina la estrepitosa tramoya teatral de Orson Welles con el uso temerario de fotografía oscura y ángulos extraños debido a un experto operador llamado Gregg Toland.

Toland metió en este filme todos los artificios reseñados en el manual del perfecto operador, todos, desde el paso de manivela (para dar vida a los personajes de los insertos "documentales") hasta los movimientos de grúa, planos dobles, contrapicados, y su efecto de perspectiva favorito, en el cual las siluetas ampliamente separadas y que se mueven a lo largo de inacabables habitaciones se ven con la misma nitidez de foco que los personajes más cercanos al espectador.

Este repertorio contribuyó a conformar una película excitante, aunque malograda por evidentes elementos de inspiración dispersa: ángulos de cámara que habían sido explotados a fondo por el cine experimental, y la tópica caracterización de Kane como un solitario que esperaba amor del mundo sin obtenerlo porque él mismo no tenía ningún amor que ofrecer. Esta desmitificación de un magnate fue claramente la operación más iconoclasta perpetrada en un gran estudio desde los días en que D. W. Griffith y su operador, Billy Bitzer, liberaron a las películas de la imitación de la escena. El osado revoltillo de técnicas del teatro, de la radio y del cine llevado a cabo por Orson Welles, condujo inevitablemente a la obra afortunada y escandalosa, que se anticipó a todo lo que luego se ha puesto de moda en los filmes norteamericanos.

Hecho curioso, esta obra, que tuvo la mayor publicidad cultural antes de estrenarse desde la película que Eisenstein rodó en México, causó poca impresión en su momento a los veteranos de Hollywood. Hasta los años cincuenta, el fantasma de *Ciudadano Kane* no empezó a obsesionar a todas las producciones importantes de Hollywood. Antes del advenimiento de Orson Welles, lo más importante de la técnica cinematográfica era la historia, la concepción, espaciamiento y disposición de planos en una línea argumental que pasara con facilidad de una cosa a otra.

Welles, más interesado en exhibir su insolente sentido del espectáculo y sus ideas profundas acerca de la malversación, los *trusts*, el periodismo amarillo, el amor, el odio y demás, quebró su historia a lo largo de la línea principal, hasta convertir su película en una cadena interminable de efectos portentosos. A cada instante, el cliente era invitado a detenerse ante algún decorado kublakahnesco, algún contrapicado de un actor admirablemente iluminado, o algún símbolo (la bola de cristal en cuyo interior cae la nieve, el pájaro que pía al escaparse), y pensar sobre cuanto se dice acerca de como un editor lleva a cabo una busca inmoral de amor-poder-respeto.

La trama es bastante sencilla: un hombre famoso dice algo ("Rosebud") justo antes de morir en su castillo en una montaña, y el noticiario "The March of Time" envía a un periodista para que escriba un artículo sobre ello. Finalmente, descubrimos las respuestas, pero no a través de los recuerdos en *flashback* de los entrevistados –el más viejo amigo de Kane, el gerente de su periódico, la esposa, el mayordomo del castillo– sino gracias a un último plano que ataca los nervios, que queda entre el director y el público, del trineo "Rosebud" de la perdida y estéril infancia de Kane. La historia se presentaba de un modo tan complicado y se le confería tal solemnidad por medio de las sombras de significación que aportaban cien símbolos, que podía interpretarse cuanto uno quisiera, incluyendo lo que Welles había pretendido. Había que destacar algunos grandes momentos dramáticos, como el visionado en la sala de proyección de "The March of Time", el niño visto a través de la ventana en la escena del testamento, la espeluznante presentación de un candidato a las elecciones. Pero entre ellos existía una gran cantidad de palabrería, acción mucho más escasa e historia casi imperceptible.

Welles legó a un Hollywood que había adquirido peso y fama gracias a su dinámico cine de acción, una película que se desintegraba en una sucesión de fragmentos, cada uno de ellos cargado de técnica agresiva y de una ruidosa y deliberada deformación de los componentes de la vida real. Contó su historia

yendo hacia atrás –hecho nada nuevo– y la hizo aún más lenta despedazándola en cuatro situaciones que no confluían sino que encajaban rígida y ambiguamente en una especie de construcción paralela. Del mismo modo complicó e inmovilizó cada plano con efectos brillantes y desparejos que nunca se habían visto antes en Hollywood. Por ejemplo, la ominosa silueta de Kane se recortaba en la oscuridad al lado de una estatua pseudogriega intensamente iluminada y de un inmenso rompecabezas sin terminar que el operador había dispuesto con astucia de forma que pareciese desparramado sobre un piso de mármol. El espectador se veía forzado a ordenar estos elementos discordes en un todo visual convincente, mientras su cerebro debía lanzarse a toda suerte de reflexiones acerca de la avaricia, la monomanía, y otras coacciones. Incluso los artificios para dar movilidad a la historia actuaban como agentes de complicación e interrupción: una y otra vez, se pasaba de la primera parte de una frase pronunciada en un cierto tiempo y lugar a la última parte de dicha frase pronunciada años más tarde. Con ello el espectador se hacía menos conscien-

te del paso del tiempo que de un director que detiene el tiempo para jugar artificialmente con la realidad.

Welles enseñó también a los artesanos de Hollywood cómo inyectar filosofía trivial, "liberalismo", psicoanálisis, etc., en la mecánica misma de la realización de películas, de forma que el espectador no sólo viese en la pantalla a un actor gordo y ficticio chillando por una escalera, sino además la visión exóticamente expresada que de él tiene todo el equipo, desde el intérprete hasta el decorador. La película se abría y se cerraba con la verja de hierro que rodea el castillo de Kane.

Entre esta imagen cíclica, que significa la soledad y el carácter aristocrático de un magnate, se sucedían imágenes similarmente significativas: Kane en su castillo rodeado por la embalada acumulación de sus pertenencias; el inocente y risueño Kane gesticulando ante un enorme cartel electoral que le revela como un siniestro demagogo. Y siempre, prácticamente encima del operador, su silueta irreal que hace pensar en una inflada bola de billar con los rasgos faciales de Fu-Manchú, sin nada dentro, excepto un recuerdo freudiano que danza burlonamente en los vapores despedidos por las ideas de Welles acerca de cómo fracasa un prohombre americano.

Los significados ocultos y la narración fragmentada eran las dos innovaciones más obvias de esta película. La cámara de Toland fue la tercera, justamente la que cabía esperar de una película en la que, según la publicidad, se empleaba una cámara desencadenada. La principal aportación de Toland consistió en un concepto plano del espacio cinematográfico. Su cámara se extasiaba con las grúas y los contrapicados, pero contraía el aspecto tridimensional al hacer las figuras distantes tan nítidas para el espectador como las del primer término. Para conseguir esto, Toland tenía que disponer a los actores en formaciones paralelas, ampliamente separadas, de una parte a otra de la pantalla. Tenía también que inmovilizarlos y separarlos del oscurecimiento natural del decorado y de la atmósfera. Sus poderosos objetivos hicieron el resto. Al espectador se le ofrecía entonces una imagen que exageraba la importancia de las figuras que mostraba hasta el punto de que el espacio que las separaba parecía anulado. El efecto visual más importante era la expresión como vista en un microscopio, una expresión en la que se puede leer casi cualquier cosa. Casi igualmente importante resultaba la agrupación estática de las figuras, equivalente a una revocación de todo cuanto Hollywood había conseguido anteriormente en la creación de conjuntos fluidos en un espacio ilimitado.

Ciudadano Kane y sus efectos fueron, en general, tomados a risa por las mentes pensantes de dentro y fuera de Hollywood. Opinaban acerca de esta película que era demasiado abiertamente teatral y exhibicionista como para encajar con la gran corriente periodística del cine. Pero durante los años de la guerra, a medida que Hollywood iba produciendo docenas de películas de acción cada vez más realistas –del Oeste, de guerra, de detectives–, se tenía la sensación de que existía un cierto interés hacia lo que Welles había aportado al enriquecimiento simbólico de una película por medio de floridos amaneramientos. Los directores y los actores de Hollywood no pudieron olvidar que *Ciudadano Kane* era insensatamente tridimensional en la línea de una sesión de una hora con el psicoanalista, y que hacía pensar a cada momento en los ambiguos impulsos ocultos tras cada personaje. *Ciudadano Kane* parece un trauma refugiado en el subconsciente de Hollywood hasta que los Wyler y los Huston, regresaron de sus destinos en los servicios cinematográficos del gobierno; entonces estalló con toda su fuerza.

******

PETER BOGDANOVICH

— 'NEW YORK OBSERVER' —

Una noche de 1969, en Manhattan, Orson Welles y yo cenamos en el restaurante Frankie and Johnnie's con Norman Mailer, a quien Welles acababa de conocer en un programa de entrevistas. En cuanto nos sentamos, Mailer preguntó acerca de un plano memorable de la famosa y escandalosa primera película de Welles, esa explosión de genio que se produjo en 1941 y que todavía hoy nos deja atónitos: *Ciudadano Kane*. Orson gimió suavemente y dijo: «Oh, Norman, otra vez no...». Por un instante, Mailer pareció sorprendido, pero luego, con una ligera sonrisa de comprensión, relacionó aquella reacción con su primera novela: «Ya, es igual que conmigo y 'Los desnudos y los muertos'». Orson asintió y soltó una ruidosa carcajada. Dos artistas norteamericanos reconociendo el peso terrible de un éxito temprano que los estigmatizó.

Billy Rose, el célebre empresario de Broadway, lo había comprendido inmediatamente en el caso de Orson Welles. Después de ver *Ciudadano Kane* le dijo a Welles, que a los veinticinco había dirigido, producido, coescrito e interpretado la película: «Déjalo, chaval, no lo vas a superar nunca». Ciertamente, durante el resto de su vida, Welles tuvo que oír y leer muchas veces esta pregunta cansina: «¿Qué hizo después de *Ciudadano Kane*?».

La cruel ironía en este caso es que, a pesar de que *Ciudadano Kane* recibió críticas favorables prácticamente de forma unánime, la película entró a formar parte de la lista negra de la cadena de periódicos de la Hearst Corporation, porque estaba basada en ciertos episodios de la vida del magnate de la prensa William Randolph Hearst. La cinta fue distribuida a cuentagotas, por lo que no fue en absoluto un éxito de taquilla.

No fue hasta finales de los años cincuenta, principios de los sesenta, que la película empezó a adquirir ese aire inmortal de leyenda que tiene ahora, y el reconocimiento internacional de ser la mejor película de la historia, o por lo menos de estar entre las diez mejores.

Por lo general, se utilizó como un arma arrojadiza contra Welles, incluso después de los muchos intentos simultáneos de arrebatarle el mérito: «En realidad fue Gregg Toland el responsable de esas composiciones tan impresionantes», «En realidad la escribió Herman J. Mankiewicz, ese guionista experimentado», y muchos otros esfuerzos que por error o por envidia pretendían minimizar el carácter monumental de la hazaña de Welles.

Muy bien, entonces, ¿quién era el actor principal? Quizás sea un juego de espejos, y no es realmente Welles quien ofrece una de las interpretaciones más increíblemente ricas y complejas –desde la juventud hasta la edad adulta– que jamás se han visto en una película. Un aspecto terrible de la naturaleza humana: la auténtica grandeza parece humillar y amenazar a los responsables de la mediocridad que asola la mayoría de los trabajos en cualquier medio.

Como el 6 de mayo es el cumpleaños de Welles, no hay mejor forma de celebrarlo que viendo su nacimiento, cómo adquiere forma uno de los más grandes cineastas del mundo. La complejidad de este guion y de las interpretaciones siguen siendo insólitas para el cine, y todavía hoy conservan su frescura, casi sesenta años después de que *Ciudadano Kane* se viera por primera vez.

Ninguno de los actores principales había aparecido en una película antes, y casi todos ellos empezaron carreras largas y fructíferas: Joseph Cotten (que interpreta al viejo amigo de Kane), Everett Sloane (su más fiel empleado), Ray Collins (la némesis política de Kane), Agnes Moorehead (la querida madre de Kane), Ruth Warrick (la primera esposa de Kane).

Dorothy Comingmore (la segunda esposa) está tan extraordinaria que luego esperó otros papeles igual de buenos, no le llegaron nunca, y apenas se la volvió a ver. Si nos fijamos bien, encontraremos a Alan Ladd como figurante en la última secuencia. También es la primera gran banda sonora del brillante Bernard Herrmann, que Alfred Hitchcock utilizó a menudo, y cuyas partituras hicieron mejores a muchas películas. A Herrmann lo había descubierto Welles, que lo utilizó en la mayoría de sus programas radiofónicos de los años treinta y cuarenta.

Por supuesto, el aspecto más subversivo de *Ciudadano Kane*, ya en 1941 pero también ahora –porque sigue siendo relevante a nivel temático, y devastador por lo que implica–, es la luz oscura que proyecta sobre la fama, el éxito,

la riqueza y el legado de la plutocracia. Imaginemos cómo fue recibida su negatividad por parte de la clase dirigente, que estaba a punto de embarcar al país en la Segunda Guerra Mundial; su retrato insobornable de la soledad en la cima carece de cualquier atisbo de redención o de supervivencia de lo espiritual. Es imposible pensar en una película norteamericana con un punto de vista tan esencialmente sombrío, pero aun así la vivacidad y frescura del ritmo, el ingenio, la construcción y la manera de dirigir crean una especie de optimismo que funciona de contrapunto, como si solo a través de la poesía en el arte pudiéramos esperar sobrevivir.

******

KANE

ROGER EBERT

— 'CHICAGO SUN TIMES' —

«No creo que ninguna palabra pueda explicar la vida de un hombre», dice uno de los investigadores en el almacén donde están los tesoros que ha dejado Charles Foster Kane. Entonces vemos la famosa serie de planos que nos conducen a un primer plano con la palabra "Rosebud" grabada en un trineo que ha sido lanzado al incinerador, la pintura va desapareciendo. Recordamos que fue el trineo que Kane tuvo en su infancia, y que perdió cuando fue súbitamente separado de su familia y enviado a un internado en el Este. «Rosebud es el emblema de la seguridad, esperanza e inocencia de su infancia, un hombre puede pasarse toda su vida para recuperarlo. Es la luz verde al final del muelle de Gatsby; el leopardo en la cima del Kilimanjaro buscando nadie sabe qué; el hueso lanzado al aire en *2001: Una odisea del espacio*. Es ese anhelo, tras todo lo transitorio, con el que los adultos aprenden a prescindir de las cosas. «Puede que "Rosebud" fuera algo que no pudo conseguir, o que perdió», dice Thompson, el periodista asignado para desentrañar el significado de la última palabra de Kane. «De todas maneras, no hubiera explicado nada.»

Cierto, no dice nada, pero es muy satisfactorio como demostración de que nada puede ser explicado. A *Ciudadano Kane* le encantan las paradojas como esta. Es tan divertida en su forma como cualquier otra película. Su profundidad sobrepasa cualquier comprensión. La he analizado plano a plano, con más de treinta grupos distintos, y juntos hemos encontrado, creo, todo lo que hay en la pantalla. Cuando más claramente veo su manifestación física, más me apasiona su misterio.

Es uno de los milagros del cine que, en 1941, a un director primerizo, un escritor cínico y bebedor, un director de fotografía innovador y una compañía

de actores de radio y de teatro de Nueva York, recibieran las llaves de un estudio y el control total, e hicieran una obra maestra. *Ciudadano Kane* es más que una gran película; son las lecciones aprendidas de la era del sonido, igual que *El nacimiento de una nación* (1915) reunió todo lo aprendido en el apogeo del cine mudo, y *2001: Una odisea del espacio* (1968) señaló la vía más allá de la narrativa. Estas cúspides del cine están por encima del resto.

Los orígenes de *Ciudadano Kane* son muy conocidos. El estudio RKO Pictures le dio libertad a Orson Welles, el niño prodigio de la radio y de la escena, para que realizara la película que deseara. Herman Mankiewicz, un guionista con experiencia, colaboró con él en un guión originalmente llamado *The American*. Su inspiración fue la vida de William Randolph Hearst, que construyó todo un imperio de periódicos, emisoras de radio, revistas, y agencias de noticias, y posteriormente, se construyó para sí mismo el extravagante monumento San Simeón, un castillo decorado con muebles, y obras de arte, traídos de muchas naciones. Hearst era Ted Turner, Rupert Murdoch, y Bill Gates juntos, con un enigma vacío en su centro.

Cuando Welles llegó a Hollywood, a los veinticinco años, tenía un sutil conocimiento del sonido y los diálogos; en su "The Mercury Theatre on the Air", experimentó estilos de grabación más ágiles y sugestivos que los escuchados por entonces en las películas. Como director de fotografía contrató a Gregg Toland, que en *Hombres intrépidos* (1940), de John Ford, ya experimentó con la profundidad de campo, con planos donde todo estaba en foco, desde el primer término hasta el fondo, y la composición y el movimiento determinaban dónde tenía que mirar primero el ojo.

Para su reparto, Welles juntó a sus colegas de Nueva York, incluyendo a Joseph Cotten como Jed Leland, el amigo íntimo del protagonista; Everett Sloane como el señor Bernstein, el mago de las finanzas del magnate; Ray Collins como Gettys, el corrupto líder político y Agnes Moorehead, como la dura madre del chico, entre otros. La única que no pertenecía a la compañía de actores era Dorothy Comingore que interpreta a Susan Alexander, la joven que Kane creía poder convertir en estrella de la ópera. Welles mismo interpretó a Kane desde los veinticinco años hasta su muerte en la cama, usando maquillaje y lenguaje corporal para trazar el progreso de un hombre cada vez más cautivo de sus necesidades. «Todo lo que le pedía a la vida era amor –dice Leland–. Eso es la historia de Charlie, cómo lo perdió.»

La estructura de *Ciudadano Kane* es circular, sumando cada vez más profundidad. La película empieza con un noticiario que nos explica la vida y la

muerte de Charles Foster Kane; este metraje, con su portentosa narración, es la respuesta de Welles a otros noticiarios, muy en la línea de "The March of Time", producidos por otro magnate, Henry Luce. Nos proporcionan un mapa de toda la trayectoria de Kane, y nos orienta a medida que el guión omite el tiempo, y junta fragmentos de los recuerdos de los que le conocieron.

Intrigado por la última palabra pronunciada por Kane, «Rosebud», el director del noticiario le asigna a Thompson, uno de sus periodistas, que averigüe su significado. Thompson está interpretado por William Alland, en un papel poco agradecido; investiga todo sobre su pasado, a pesar de que nunca vemos su cara.

A medida que va preguntando a la amante alcohólica de Kane, a su viejo amigo enfermo, a su rico socio, y a otros testigos, la película se mueve en el tiempo. Con todas las veces que he visto *Ciudadano Kane*, nunca he sido capaz de fijar correctamente el orden de las escenas en mi mente. Veo una escena y me pregunto cuál será la próxima. Sigue siendo elusiva: recordando el pasado a través de los ojos de muchos testigos, Welles y Mankiewicz crearon una cronología libre del tiempo.

La película está llena de momentos de gran brillantez visual: las torres de Xanadú; el candidato Kane hablando en un mitin político; la entrada de la casa de su amante fundiéndose con la portada del periódico rival; la cámara descendiendo en picado, a través de un anuncio luminoso, hasta la patética Susan en un club nocturno; el Kane niño jugando al fondo, mientras sus padres determinan su futuro; el gran plano en el que la cámara sube desde el rostro de Susan, en su debut en la ópera, hasta donde están dos tramoyistas y uno de ellos se coge la nariz, haciendo muecas de disgusto; y el subsiguiente plano de Kane, su rostro escondido en la sombra, aplaudiendo solo y en tono desafiante, ante un público en silencio.

Junto a la historia personal está la de la época. *Ciudadano Kane* cubre el auge de la prensa barata (Joseph Pulitzer es el ejemplo), la guerra hispanoamericana provocada por Hearst, el nacimiento de la radio, el poder de los

políticos, el auge del fascismo, el crecimiento del periodismo rosa. El subtítulo de un noticiario dice: «1895 hasta 1941. Todos estos años nos ha mantenido informado, algunas veces sobre él mismo». El guión de Welles y Mankiewicz (que consiguió un Oscar, el único que ganó Welles) está construido densamente y cubre una inmensa cantidad de información, incluyendo una secuencia mostrando a Kane inventando la prensa popular; un repaso a su matrimonio, desde la bendición inicial hasta un montaje de desayunos cada vez más fríos y distantes; la historia de su noviazgo con Susan Alexander y su desastrosa carrera operística; y su declive como el Señor de Xanadú. («Susan, creo que si miras detenidamente en el ala Oeste, encontrarás a unos veinte invitados todavía de vacaciones.»)

Ciudadano Kane sabe que el trineo no es la respuesta. Nos explica qué es Rosebud, pero no lo que significa. La construcción de la película muestra cómo nuestras vidas, después que hayamos muerto, sobreviven en la memoria de otros, y esos recuerdos chocan contra las paredes que erigimos y los roles que interpretamos. Está el Kane que hace sombras chinescas con sus manos, el Kane que odiaba el movimiento, el Kane que escogió a su querida por su matrimonio y su carrera política, el Kane que agasajó a millones de personas, el Kane que murió solo.

Hay una imagen magistral en *Ciudadano Kane* que se puede omitir fácilmente. El magnate se ha sobrepasado a sí mismo y está perdiendo el control de su imperio. Después de firmar los papeles de su rendición, se vuelve y anda hasta el fondo del plano. La profundidad de campo permite a Welles jugarnos un truco con la perspectiva. Detrás de Kane, en la pared, hay unos ventanales que parecen de tamaño normal. Pero a medida que él se dirige allí, vemos que son mucho más altos de lo que pensábamos. Aparentemente, se halla de pie bajo el umbral más cercano, encogido y disminuido. Entonces, cuando empieza a andar hasta nosotros su estatura crece. Un hombre siempre cree tener el mismo tamaño, porque no está de pie donde estamos nosotros cuando le miramos.

******

PAULINE KAEL

— 'THE NEW YORKER' —

En 1941, Orson Welles, guionista, director y actor de veinticinco años, montó el espectáculo unipersonal más controvertido de la historia del cine cuando dramatizó la vida de William Randolph Hearst, quien adquirió bastante fama por su propio espectáculo unipersonal, esto es, la guerra hispano-americana.

Ciudadano Kane puede definirse sin duda como legendaria: la película más legendaria de la historia del cine. Sin embargo, no se la reconoció como tal hasta mucho tiempo después de su estreno, lo que demuestra que tal estatus sólo se alcanza retrospectivamente. Inicialmente no se la entendió: le surgieron muchos detractores y fue víctima de múltiples críticas, especialmente en Estados Unidos. En Europa no se reconoció su importancia hasta después de la Segunda Guerra Mundial, gracias en parte a las ilustres críticas de personajes tan notables como Jorge Luis Borges o Jean-Paul Sartre.

Cuando en mayo de 1941 se estrenó la película, Orson Welles tenía sólo veintiséis años, pero ya rondaba sobre él el áurea de genio «barroco». Esta película –colosal en todos los sentidos– sólo serviría para mejorar su reputación. Su extraordinario debut en el cine fue precedido por la fama que cosecharon sus atrevidas producciones teatrales y, sobre todo, el sensacionalismo que rodeaba su adaptación radiofónica (en la CBS, en 1938) de la novela de ciencia ficción de H. G. Wells "La guerra de los mundos". La terrorífica crónica simulada de una invasión de la Tierra por parte de marcianos aterrorizó a los oyentes de todo el país, algo que otorgó al *enfant terrible*, con sólo veintitrés años, una importante notoriedad.

Gracias a la fama que obtuvo con este episodio, Welles fue contratado por la productora de cine RKO, que le proporcionó una extraordinaria libertad

respecto a las normas de la industria, que en aquella época eran extraordinariamente rígidas. La circunstancia de otorgar a un director el control absoluto de su película constituía un hecho prácticamente sin precedentes.

El debut de Orson Welles y la creación de su obra maestra también representan el primer paso histórico que dio Hollywood hacia lo que más adelante se convertiría en el concepto moderno de cine de autor. La película se adentra en el personaje de Charles Foster Kane, interpretado por Welles y manifiestamente inspirado por el magnate de los medios William Randolph Hearst, el propietario de un gran imperio en el campo de los medios de comunicación. La cinta comienza con la muerte desesperada y solitaria de Kane.

Tras una secuencia inicial en la que se nos presenta la mansión –tan lúgubre y monumental como un mausoleo– que Kane ha construido como culminación de sus delirios de grandeza (a la que bautiza con el nombre de Xanadú), el plano nos lleva hasta su lecho de muerte. Al morir deja caer una bola de cristal, en cuyo interior hay una pequeña cabaña y de su boca sale una enigmática palabra: "Rosebud" (capullo de rosa).

Este hecho lleva a un periodista a investigar la vida de Kane: partiendo de esa misteriosa última palabra (aunque sólo los espectadores la han escuchado; este tipo de marcas constituyen uno de los muchos guiños que encontramos en la película), el periodista decide hablar con las personas más allegadas al difunto magnate.

El reportero se pone en contacto con la segunda esposa de Kane, una mediocre cantante de ópera, y con su mayordomo; así mismo, habla con sus dos empleados de confianza, que trabajan en el poco escrupuloso periódico "The New York Inquirer", una empresa prestigiosa y profesional que sin embargo está al borde de la quiebra en el momento en que Kane, por puro capricho, la compra. El magnate conseguirá convertir el periódico en una verdadera cadena nacional y en una máquina de hacer dinero gracias a las columnas de cotilleo y a los chantajes políticos.

El objetivo del reportero es descubrir cuál es el significado que se oculta tras la palabra "Rosebud", que puede ser la clave para desvelar el secreto de Kane e indagar en el enigma de una vida llena de ambiciones, proyectos arriesgados, de autoafirmación tenaz y perentoria y de competencia desleal tanto en el ámbito de los negocios como en el político y el sentimental. Aun así, la vida de Kane termina de forma vergonzosa a consecuencia de su propio egoísmo: al final, el último pensamiento nostálgico de Kane es para sus orígenes humildes. Rosebud era el nombre de un pequeño trineo, el único juguete que tuvo

y con el que, de niño, había jugado hasta que una inesperada herencia lo alejó de su familia para sumergirlo en un mundo de riqueza y poder.

Ciudadano Kane tuvo un enorme impacto y fue considerada escandalosa por su contenido. La película desprende cierto aire de condena –una apología del modo en que los norteamericanos explotaban el poder del dinero– que resultó tan incisivo que tanto el periódico como la cadena de radio de Hearst boicotearon por completo el filme. Incluso hubo un intento muy torpe no sólo de bloquear la cinta sino también de desacreditar a su director. Aunque la película fue nominada a nueve Oscar, sólo ganó el de Mejor Guión Original (escrito por Welles y Herman J. Mankiewicz).

Kane, la figura creada por Orson Welles, es el norteamericano imperialista... un Fausto que se vende al diablo. El notable estudio hecho por Welles acerca del egoísmo inescrupuloso de un magnate de la prensa fue retirado de las pantallas durante más de una década y reestrenado sólo después de la muerte de Hearst. *Ciudadano Kane* fue la única película norteamericana del período sonoro que figuró entre las selecciones más importantes en la exposición de Bruselas de 1958, y la junta internacional de críticos de 1962, la mencionó en primer lugar entre los filmes más grandes de todos los tiempos; desearía saber si los integrantes de todos esos jurados apreciaron lo que a los americanos les atrajo en este filme: su audacia juvenil, exuberante, diabólicamente mordaz.

Welles no sólo se burla del medio cinematográfico con su "probemos-un-poquito-de-todo a-la-ligera" sino que se burla pesadamente de su tema. Es regocijante ver el mecanismo de la realización cinematográfica (habitualmente más oculto) explotado para conseguir efectos teatrales. *Ciudadano Kane*, que es más divertida que cualquier otro filme que pueda recordar, constituye también el raro ejemplo de una obra que hoy nos parece mejor que cuando fue estrenada por primera vez: en 1941 muchos de nosotros estábamos decepcionados por la superficialidad del enfoque político del filme, pero ahora esa misma falta de profundidad parece evocativa de aquella época.

En el plano estilístico, su carácter revolucionario es comparable al que tuvieron los clásicos rusos y las películas expresionistas alemanas y al que iban a tener las obras maestras del neorrealismo italiano. A través de la mirada del operador Gregg Toland y gracias a su selección de objetivos –con los que conseguía una mayor profundidad de campo– y a la iluminación "expresionista" con planos contrapicados, *Ciudadano Kane* proponía soluciones tan arriesgadas que cambiaron radicalmente las reglas de la gramática y la sintaxis del cine.

ONS
TOILETERIES

BARRY NORMAN

— 'THE OBSERVER' —

Es una eterna candidata al título de "la mejor película de la historia", y es muy probable que sea la que tiene mayores derechos al mismo. Seguramente se trate de la obra más influyente de la historia del cine. Su empleo de la narración discontinua (es decir, que no es necesariamente cronológica) y de la composición con planos generales para situar con precisión a los personajes en su entorno, hizo afirmar a François Truffaut que «todo lo que importa en el cine desde 1940 ha sido influido por *Ciudadano Kane*».

Cuenta la historia de un periodista (Joseph Cotten) que intenta descubrir el significado de la palabra «Rosebud», la última que pronunció el moribundo magnate de la prensa Charles Foster Kane (Orson Welles). Al entrevistar a sus allegados, va siguiendo el transcurso de su vida, profesional y social, desde su infancia hasta su tumba, y establece así un retrato del hombre público y privado. Kane y su esposa (Dorothy Comingore), a la que intenta convertir en cantante de ópera, sin conseguirlo, se basaban tan de cerca en las figuras de William Randolph Hearst y su amante, Marion Davies, que Hearst y sus periódicos intentaron impedir que se estrenara la película. Finalmente, la RKO sólo la estrenó cuando Welles amenazó con entablar un pleito si no lo hacía.

A pesar de la evidente calidad y franca plenitud de la película, la polémica afectó negativamente a su acogida en un primer momento, y es posible que también dispusiera en su contra a los votantes de los Oscar (o quizá les molestase la juventud de Welles y su gran confianza en sí mismo). En cualquier caso, no fue recibida como la obra de arte que es sin duda; como una película que no sólo era más innovadora que *El acorazado Potemkin (Bronenosets Potemkin*, 1925), sino que madura con el paso del tiempo y dice algo nuevo a cada nueva generación.

ALLAN HUNTER

— 'DAILY EXPRESS' —

La conocida afirmación de François Truffaut, según la cual, «todo aquello que importa en el cine a partir de 1940 ha recibido la influencia de *Ciudadano Kane*» es compartida por la práctica totalidad de la crítica especializada. Antiguo niño prodigio, cuya obra al frente de la compañía Mercury Theatre, tanto en los escenarios como en la radio, le había valido grandes elogios, granjeándole igualmente el merecido apelativo de "genio", Orson Welles fue contratado por la RKO en 1939, cuando contaba tan sólo veinticuatro años de edad. Durante sus dos primeros años en los estudios, su trabajo en dos proyectos que finalmente no verían la luz, una versión de "Heart of Darknesss" y el *thriller The Smiler with the Knife*, le permitieron absorber gran cantidad de información sobre la técnica cinematográfica y le llevaron a realizar el comentario de que los recursos del estudio eran «el tren eléctrico más grande que jamás había tenido un niño».

La película, conocida antes de iniciarse el rodaje bajo los títulos de *American* y *John Citizen, USA*, está basada en un personaje real, el gran magnate William Randolph Hearst, cuyos adláteres se esforzaron en todo momento por conseguir su paralización. Si su admirada estructura, basada en la superposición de los relatos de varios testigos, se inspira en *Poder y gloria* (*The Power and the Glory*), un filme de 1923, donde se narra la vida de un despiadado magnate de la industria por medio de *flashbacks*, su carácter de análisis de las complejas relaciones que existen entre el poder individual, la elección personal y el contexto social es un testimonio de la fascinación que Welles sentía por Shakespeare. Sin embargo, *Ciudadano Kane* fue, ante todo, una piedra angular en el desarrollo artístico y estilístico del cine. Desechando la puesta en escena convencional, basada en el montaje de una sucesión de planos genera-

les, planos cortos y primeros planos, y apostando, en su lugar, por una composición en profundidad en cada encuadre, Welles crea sentido a través de la forma en que los personajes se ubican en su entorno (el moribundo Kane, por

ejemplo, perdido en el inmenso vacío de su mansión). Los logros del proteico Welles en sus distintas facetas de guionista, productor, director y actor no han quedado empañados en lo más mínimo tras el paso de más de medio siglo.

JORGE LUIS BORGES

— 'SUR' —

Ciudadano Kane tiene por lo menos dos argumentos. El primero, de una imbecilidad casi banal, quiere sobornar el aplauso de los muy distraídos. Es formulable así: un vano millonario acumula estatuas, huertos, palacios, piscinas, diamantes, vehículos, bibliotecas, hombres y mujeres; a semejanza de un coleccionista anterior (cuyas observaciones es tradicional atribuir al Espíritu Santo) descubre que esas misceláneas y plétoras son vanidad de vanidades y todo vanidad; en el instante de la muerte, anhela un solo objeto del universo ¡un trineo debidamente pobre con el que en su niñez ha jugado! El segundo es muy superior. Une al recuerdo de Koheleth el de otro nihilista: Franz Kafka. El tema (a la vez metafísico y policial, a la vez psicológico y alegórico) es la investigación del alma secreta de un hombre, a través de las obras que ha construido, de las palabras que ha pronunciado, de los muchos destinos que ha roto.

El procedimiento es el de Joseph Conrad en "Chance" (1914) y el del hermoso filme *Poder y gloria* (*The Power and the Glory,* 1933): la rapsodia de escenas heterogéneas, sin orden cronológico. Abrumadoramente, infinitamente, Orson Welles exhibe fragmentos de la vida del hombre Charles Foster Kane y nos invita a combinarlos y a reconstruirlo. Las formas de la multiplicidad, de la inconexión, abundan en el filme: las primeras escenas registran los tesoros acumulados por Charles Foster Kane; en una de las últimas, una pobre mujer lujosa y doliente juega en el suelo de un palacio que es también un museo, con un rompecabezas enorme.

Al final comprendemos que los fragmentos no están regidos por una secreta unidad: el aborrecido Kane es un simulacro, un caos de apariencias. (Corola-

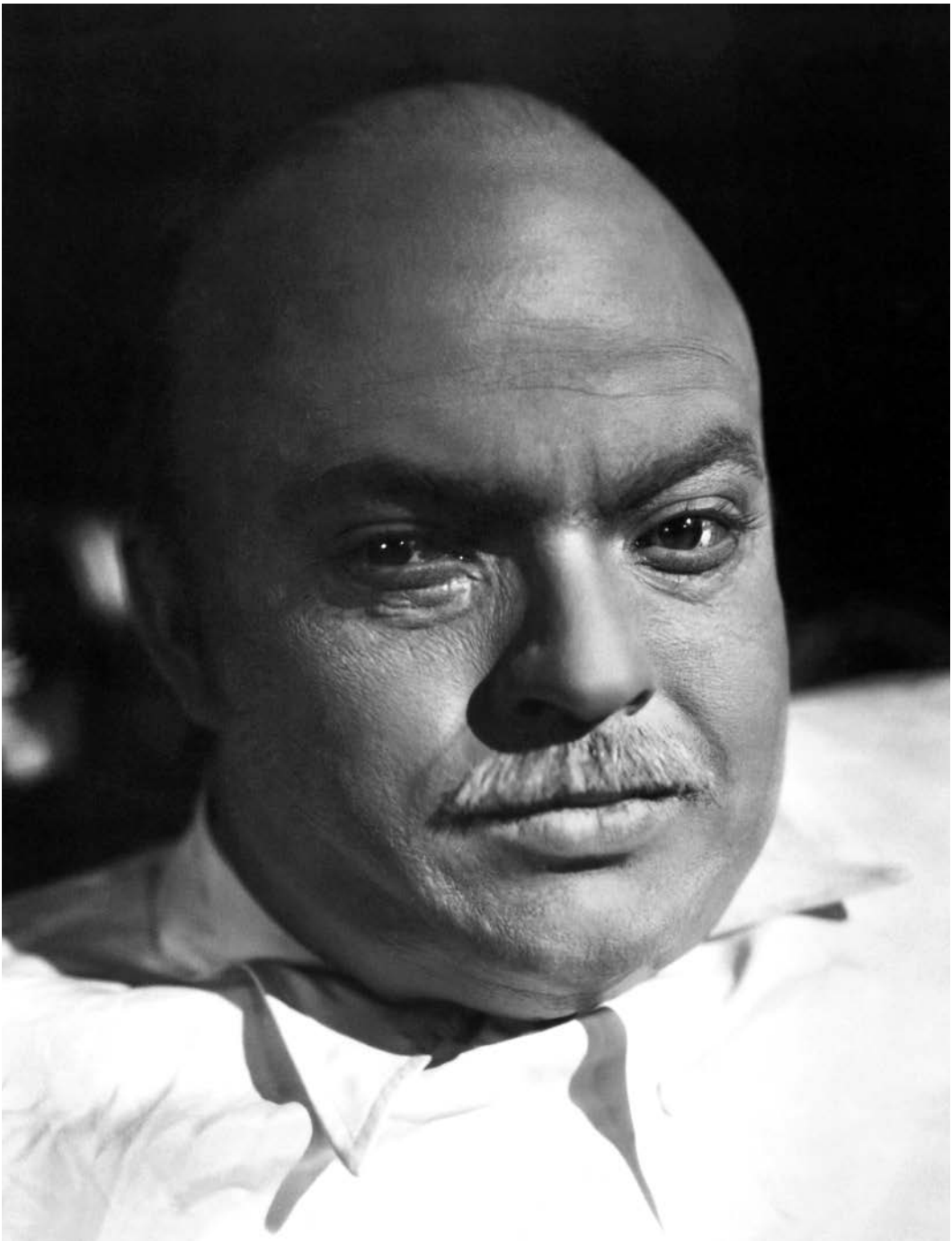
rio posible, ya previsto por David Hume, por Ernst March y por nuestro Macedonio Fernández: ningún hombre sabe quién es, ningún hombre es alguien). En uno de los cuentos de Chesterton –"The head of Caesar", creo– el héroe observa que nada es tan aterrador como un laberinto sin centro. Este filme es exactamente ese laberinto.

Todos sabemos que una fiesta, un palacio, una gran empresa, un almuerzo de escritores o periodistas, un ambiente cordial de franca y espontánea camaradería, son esencialmente horrorosos; *Ciudadano Kane* es la primera película que los muestra con alguna conciencia de esa verdad.

La ejecución es digna, en general, del vasto argumento. Hay secuencias cuya fotografía es de admirable profundidad, fotografías cuyos últimos planos (como en las telas de los prerrafaelistas) no son menos precisos y puntuales que los primeros.

Me atrevo a sospechar, sin embargo, que *Ciudadano Kane* perdurará como perduran ciertos filmes de Griffith o de Pudovkin, cuyo valor histórico nadie niega, pero que nadie se resigna a revisionar. Adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio. No es inteligente, es genial: en el sentido más nocturno y más alemán de esta mala palabra.

******



GUILLERMO CABRERA INFANTE

— 'CARTELES' —

Los mitos guardan en común que se habla de ellos más de lo que se sabe. Es por eso que puedo decir que uno de los mitos de ese Olimpo del siglo XX que es el cine, es un filme, *Ciudadano Kane*. Hemos hablado aquí, en estos días, muchas veces de *Ciudadano Kane*, y no la podremos ver. ¿En qué se diferencia *Ciudadano Kane* de la anfisbena o de la arpía? Como algunos naturalistas antiguos y otros historiadores de la antigüedad, hay quien habla de *Ciudadano Kane* como si la hubiera visto y no la ha visto; hay otros que dicen haberla visto y no es verdad; otros todavía juraban y perjuraban que sabían que yo iba a exhibir *Ciudadano Kane* como ilustración de una de las charlas: cuando pasó la primera, dijeron que sería en la segunda ocasión, luego esperaban la tercera vez; esta noche es posible que esperen que ocurra el milagro de ver una esfinge sobre la pantalla revelar todos sus secretos, mientras se deja devorar por un público ávido. Pero lo curioso es que un mito se superponga a la personalidad de su creador y mito y autor se confundan como un Jano bifronte: una cara es *Ciudadano Kane*, la otra cara es Welles: Orson Welles ha llegado a identificarse tanto con *Ciudadano Kane*, que es imposible hablar de uno sin hablar del otro. La explicación quizá la tenga un crítico, un gran crítico, el hombre a quien yo confieso haberle robado todas las ideas, la personalidad más influyente en mi vida y el peor amigo que he conocido, G. Caín. Dijo G. Caín una vez: «*Ciudadano Kane* es una obra maestra que uno espera como la suma final de la obra de un artista y nunca al principio, generadora de la carrera del artista». Otro crítico lúcido, François Truffaut, dijo: «Cuando se sabe que *Ciudadano Kane* es la primera obra de un hombre de veinticinco años, uno tiene que tener un poco más de modestia con su obra».Execrada, alabada hasta el delirio, negada, exaltada, vetada, impuesta, criticada, elogia-

da, *Ciudadano Kane* es una de las cintas que más han dado que decir en toda la historia del cine. Curiosamente, es perfectamente intercambiable con su autor: Orson Welles, que ha devenido como quien dice un mito del siglo XX.

«Kane, nos dicen, no amaba más que a su madre o a su periódico o a su segunda esposa o a sí mismo. Quizás amó todas estas cosas a la vez o a ninguna. Es el público quien debe juzgar. Kane fue egoísta y generoso, un idealista, un

bribón, un hombre muy grande y también muy pequeño. Depende de quién hable de él. Nunca se le juzga con la objetividad de un autor y el propósito de la cinta no es tanto la solución del problema como su presentación...», afirmó Orson Welles. «Las ideas de Welles... prueban que él es un comunista traicionero», respondió Hearst en una carta.

Brillante, duro, penetrante, un crítico como un cuchillo dijo de la película de Welles: «En el laberinto de su propia estética, *Ciudadano Kane* desarrolla dos temas interesantes: la degradación de la personalidad privada de una figura pública y el peso aplastante del materialismo. Tomados juntos, estos dos temas comprenden la amarga ironía de una historia de éxito americana que termina en la nostalgia fútil, en la soledad y en la muerte. El hecho de que el tema personal está expresado verbalmente, mientras el tema materialista se desarrolla visualmente, crea un distinto estilo contrapuntístico. En este contrapunto, los temas se desarrollan con la estructura de un cuento de misterio».

Creo firmemente que su ambigüedad esencial es lo que ha dado permanencia a *Ciudadano Kane*, sin considerar sus logros técnicos, sus avances formales, sus alardes de imaginación visual. Si estoy por la ambigüedad es por simple razón de economía. ¿Qué es mejor que uno? Muchos. Es solamente la multiplicación lo que hace del gesto de los panes y los peces un milagro: si Cristo hubiese conseguido un pan y un pez, además del pan y el pez que ya estaban en la mesa, habría tenido un acto de magia, un truco de prestidigitación, un escamoteo brillante, pero nunca un milagro.

¿Qué hace a una obra de arte preciosa? Su escasez, lo mismo que hace valioso al diamante: si las piedras preciosas abundasen tanto como los guijarros y a su vez los guijarros escaseasen como los rubíes, hay que dar por seguro que las piedras preciosas serían los guijarros y los rubíes pasarían a adornar cualquier cantero inglés, el camino a su garaje, una playa alejada. Si tenemos una obra de arte, ¿qué nos haría ricos en obras de arte? Muchas obras de arte, está claro. Y si un autor tiene sólo una obra maestra, ¿cómo conseguirse el número, la muchedumbre, la multiplicación?

Es evidente que el ditirambo, el elogio, aun el tibio encomio, siempre se refieren a una cosa: un poema, un cuadro, una novela. Es la exégesis la que al referirse a uno, parece hablar de muchos: así, tenemos el *Hamlet* de Laurence Oliver y el *Hamlet* de Madariaga y el *Hamlet* de Eliot (o, mejor que todos, el *Hamlet* de Stephen Dedalus), o el *Macbeth* de De Quincey y el *Macbeth* de Orson Welles. ¿Qué ha ocurrido? ¿Hay ahora más de un *Hamlet*, un *Macbeth* multiplicado? ¿Hay otros autores, además de Shakespeare, que han abordado

los temas de la duda vengativa y de la usurpación culpable? No, simplemente que ha habido una interpretación del texto shakespeariano: que hay tantas interpretaciones de Shakespeare como lectores –inteligentes o idiotas, eruditos o incultos– de Shakespeare hay, hubo o habrá. De la misma manera tenemos un *Quijote* realista, un *Quijote* trascendental, un *Quijote* humorístico, un *Quijote* surrealista y, todavía, para complicar más las cosas, tenemos al *Quijote*.

Un poema, un cuadro, una novela que hablasen de una cosa de manera irrefutable –por ejemplo, Juan, el héroe de este libro, es bueno– terminaría en su lectura, a pesar de la brillantez técnica, del lenguaje preciso, de la composición hermosa. Una obra cualquiera –mal escrita, peor compuesta, técnicamente perversa– que diera lugar a la duda, que dejase ver que dos más dos son cinco en este libro, que sustituyera con el gris al blanco y negro groseros, tendría intérpretes, porque admitiría interpretaciones. Es de esta duplicidad, de lo que yo quiero llamar ambigüedad, que se nutre la historia del arte. Lo demás es ocasión, oportunismo. *Ciudadano Kane* es un paradigma de esta ambigüedad creadora: en ciento diecinueve minutos de narración cinematográfica es a la vez una apología de un capitalista y una diatriba contra el capitalismo (en un momento del filme dice Kane: «Creo firmemente que, si yo no hubiera tenido dinero, habría sido un gran hombre»), una defensa del individualismo y un ataque a la egolatría, un canto a la libre empresa y un réquiem por el último magnate, una loa a la libertad de prensa y una explicación detallada de que esa rara avis jamás existió, finalmente un panegírico del ciudadano Kane y una execración de Charles Foster Kane en zapatillas. No podía ser de otro modo: *Ciudadano Kane* es una obra de arte, no un panfleto. Welles sabía que para reclamar para su filme una catarsis pública debía hacer de Kane un personaje que provocara la pena y reclamara la execración, que fuera un hombre completo y por tanto verdadero y no una increíble marioneta de la historia, de la economía y del siglo.

En cuanto a *Ciudadano Kane* como obra de arte sólo tengo que decir una cosa: hace dos años la vi cuatro veces en tres días y si me dieran –con la espada de Damocles sobre mi cuello, porque de otra manera no lo haría– un solo filme para que quedara entre los restos de una debacle atómica, este, sin una sola duda, sería *Ciudadano Kane*.

******

HOMERO ALSINA THEVENET

— 'EL PAÍS' —

Sigue siendo un gran filme. Hasta hace poco pudo temerse que los veinte años transcurridos desde su producción hubieran limado en forma importante los atractivos de *Ciudadano Kane*. Pudo temerse, por ejemplo, que los famosos efectismos visuales y sonoros resultaran desproporcionados a la sustancia que expresan. O pudo temerse, en el otro extremo, que las formas cinematográficas que parecieron audaces en 1941 hayan sido ya tan asimiladas por el cine posterior que el precedente pasara a perder fuerza como espectáculo. Esos temores son infundados. Hoy corresponde ubicar, describir y explicar *Ciudadano Kane*, porque a la complejidad de su relato y de su estilo se une la inmensa historia previa y posterior de Orson Welles y de sus agitadas relaciones con el cine, donde veinte años importan. Pero más allá de la historia, el gran desafío al filme, la prueba que debe resistir en la revisión, es que cause hoy un asombro similar al de ayer, y que sacuda a nuevas generaciones de aficionados como en su momento sacudió a la crítica y a parte del público en el mundo entero. De esa prueba el filme sale muy airoso, y quienes lo hayan visto seis o siete veces en su vida deben hacer hoy el experimento de presenciarlo junto a quienes lo descubren. Se admiran ante la revelación y a los más expresivos se les nota.

Pero lo cierto es que hay motivos para esa permanencia. En el argumento, sigue importando hoy la figura central del magnate del periodismo, porque un periodista puede ser el intermediario entre cada espectador y el mundo entero, como bien lo vio después Fellini al utilizar al periodista de *La dolce vita* como un testigo ubicuo de la experiencia ajena. Y sigue importando, además, porque ese magnate cifra la ambición de muchos y quizás una manera

de la civilización. Ese periodista es atractivo, comienza siendo un joven idealista que combate a la corrupción y a los negociados de la Compañía de Transportes (aunque él mismo tenga allí 82.384 acciones), pierde un millón de dólares por año para poder mantener su libertad de acción, triunfa en obtener para su diario "Inquirer" una circulación de 684.134 ejemplares y en arrebatar a la competencia su plana de mejores redactores.

La joven y emprendedora Norteamérica está en esos comienzos de Charles Foster Kane. Su evolución importa aún más. Como lo señala después alguno de sus amigos, Kane hizo dinero y sin embargo no le importaba el dinero. Le importaba ser alguien y ser querido, le importaba ser un gran hombre, un gobernante, un líder. Cuando empieza a aplicar el dinero en comprar cosas, cuando inventa una carrera artística para una amante que no tiene talento, cuando cree que las cosas espirituales pueden ser ordenadas o manejadas por el poder material, cuando no da solidaridad sino a lo sumo una propina, cuando cree que los demás pensarán como él les indique, Kane pierde amigos e ideales. Entonces edifica un inmenso y apartado imperio en Xanadú. Como apunta uno de sus testigos, Kane estaba desilusionado del mundo y edificó otro mundo para poder ser su monarca. El resultado es que muere millonario, solo y abandonado, acariciando una vez más, desde el fondo de su memoria, un recuerdo de la infancia y la pureza a las que abandonó y a las que nunca consiguió volver.

Esta parábola del magnate es también un comentario sobre el mundo actual y sobre Norteamérica en particular. En veinte años no ha perdido vigencia, y *Ciudadano Kane* parece hoy tan firme en esa sustancia como está firme una buena parte de la novela social americana, que responde en otras formas a una misma realidad colectiva.

La construcción episódica y en puzzle, con siete fragmentos superpuestos para narrar esta parábola de Kane, tiene también un sentido. Se ha dicho y temido que fuera sólo una forma de llamar la atención, un artificio inventado. Pero es, más profundamente, una manera de sugerir las dificultades que supone el conocer a una persona humana y a sus motivaciones: se sabe lo que se ve, pero no siempre se sabe el centro de la verdad. De los siete fragmentos, el inicial sólo presenta brevemente la muerte de Kane, con una sola palabra misteriosa ("Rosebud") en la banda sonora; el segundo es un noticiario que narra superficialmente esa biografía, hasta donde una cámara de noticiero ha podido llegar. Los cinco testigos personales que siguen, cada uno con su aporte parcial a un puzzle mayor, terminan significativamente en la confesión de ig-

norar lo más profundo de Kane. Ninguno de esos testigos conoce el oculto sentido de "Rosebud" y la revelación sólo llega en los últimos minutos al espectador, en forma casual, irónica. El letrero inicial de "No Trespassing", que establece en la primera toma la prohibición de invadir un mundo privado, se repite en la última cuando el puzzle está completo.

La construcción episódica es así una necesidad del filme, una correspondencia de fondo y forma. Está planeada, hábilmente, como un camino para interesar al espectador sin dispersar su atención. El primer episodio establece un misterio; el segundo cuenta a la manera de un noticiario los hechos exteriores más significativos en la biografía de Kane.

Ese planteamiento inicial sirve para orientar al espectador sobre fecha, lugar y desarrollo de los pormenores que se le darán después en los otros cinco relatos. La construcción posterior corresponde al plan de una buena novela policial, con todos los datos en su sitio y el progreso pausado hacia una explicación. Ni el mismo Orson Welles pudo mejorar este plan cuando después repitió la idea en otro filme de puzzle (*Mr. Arkadin*, 1955), donde contaba cosas menos importantes. Y uno de los grandes méritos de esta construcción, como han podido advertir sus espectadores más frecuentes, es que todos los datos están en su sitio, y que al barajar fechas, lugares, anécdotas y distintas caracterizaciones de edad, en siete narraciones superpuestas, nada llega a contradecirse o deformarse.

En uno de los filmes más complicados de la historia del cine, ese rigor es virtud esencial, que se sostiene en un segundo examen. Cuando se saben, por ejemplo, las claves de lo que significa "Rosebud", con las sugestiones de infancia, nieve y trineo, se aprecia mejor la sucesión de algunas alusiones colocadas en el filme, desde una nieve inicial que se confunde con las imágenes de la agonía de Kane. Cuando se aprecia la necesidad de que el filme esté construido como un rompecabezas, adquiere un relieve irónico el hecho de que Susan aparezca en el castillo distrayendo sus ocios con la elucidación de un rompecabezas colosal. Cuando se advierte hasta dónde *Ciudadano Kane* es un comentario sobre la sociedad americana, adquiere otro sentido una de las imágenes finales, donde la cámara se levanta desde un depósito de cajones y parece insinuar una toma aérea de los rascacielos de New York. Pocos filmes han estado tan pensados.

El asombro del espectador de hoy tiene además otros fundamentos, que son las audacias visuales y sonoras de un realizador que quería realmente asombrar. En esos desplantes hay algunos de puro virtuosismo, como el primer plano enorme de la palabra "weak" tecleada lentamente en una máquina de escribir, o como las imágenes deformadas por espejos curvos que aparecen en la primera secuencia.

Pero cuando se revisa ese lenguaje, no sólo a la luz de lo que hacía el cine previo a 1941 sino también a la del cine posterior, *Ciudadano Kane* impresiona por la eficacia de sus procedimientos narrativos. No se trata ya de que cada recurso sea original o brillante. Se trata de que cada imagen cuente, de que cada invención de montaje o de sonido sirva para expresar mejor el desarrollo de la anécdota y sugerir sus sentidos. Esa eficacia abunda en el filme. Se vale con frecuencia de continuar una imagen, una frase, una situación, enlazando

dos épocas o dos etapas del asunto. Un discurso político comenzado por una persona es seguido sin pausa por otra. La frase "Feliz Navidad... y un Feliz Año Nuevo" está partida en dos imágenes que ilustran el transcurso de veinte años.

Una misma canción de la amante de Kane se continúa desde el primer encuentro al momento posterior en que ha pasado a tener un apartamento instalado. La puerta de ese departamento, tomada en la imagen final de una discusión escandalosa, se continúa en la foto de esa puerta cuando un diario informa sobre ese escándalo. En un ejemplo superior, que ha ingresado de pleno derecho a una antología sobre el montaje, cuatro diálogos de Kane y su primera mujer, ubicados durante el desayuno, dan cuatro etapas de su relación, desde el amor inicial a la frialdad posterior, saltando épocas en pocos minutos. Cada uno de estos recursos lleva tiempos brevísimos, y cualquiera de ellos puede ser invocado como un modelo de economía y de concentración para narrar cinematográficamente.

Ha habido ciertamente otros filmes que utilizaron procedimientos similares. Pero desde 1941 hasta hoy, ninguno lo hizo con tanta riqueza y abundancia, sin perder un segundo en explicar con palabras lo que puede decirse mejor con esta inventiva cinematográfica. Es explicable que se asombre un espectador actual.

Buena parte de la influencia ejercida por *Ciudadano Kane* es materia de especulación, particularmente porque el filme de Welles no fue tanto una creación de formas como una recopilación hábil e inteligente de las posibilidades que hasta entonces tenía el cine. El solo hecho del experimento, con todo el revuelo causado entre críticos de entonces y proseguido hasta los libros de hoy, ya permitiría pensar que el primer crédito de Welles es el de incitar a otros experimentos en el cine de ficción. Hay otros créditos.

Cuando Welles presenta la vida de Kane a través de un noticiario, que informa sobre un hombre público con la colección de imágenes de varias épocas, ese noticiario tiene la apariencia de ser exactamente una recopilación de archivo, desde el celuloide rayado a las figuras que se mueven abruptamente, con algún toque magistral como esa imagen furtiva del anciano Kane en su jardín, tomado clandestinamente a través de una verja. Cuando coloca una reunión de periodistas, desde la conferencia de prensa del anciano Thatcher a la complicada secuencia en que Kane toma posesión inicial de su diario "Inquirer", Welles hace hablar simultáneamente a varios de ellos, como de hecho ocurre en la vida real.

Estos y otros hallazgos de *Ciudadano Kane* fueron en 1941 un redescubrimiento o una recreación de la naturalidad. Con el tiempo, algunos filmes del neorrealismo italiano y otros del realismo americano (de Elia Kazan y de Jules Dassin, por ejemplo) habrían de procurar efectos similares.

Una influencia mayor ha tenido la técnica de "profundidad de campo", que el fotógrafo Gregg Toland experimentaba en la época, y que Orson Welles llevó hasta sus extremos. La posibilidad de colocar en una misma toma a objetos cercanos y lejanos, sin pérdida de la nitidez, permitió algún prodigio de movimiento. En una escena del principio, una discusión del niño Kane, sus padres y el banquero Thatcher está planteada con todos los personajes en distintos planos. En otra en que se revela el adulterio de Kane con la cantante Susan Alexander, una sola toma en profundidad hace entrar a cuatro personajes móviles en cuadro, desde una escalera hasta el pasillo. En un intento de suicidio de Susan, la toma comprende en primer plano el vaso delator, después la

cama y la mujer, al fondo la puerta por la que entra Kane. Todo lo procedente está junto.

En estos y en otros casos, la profundidad de campo es un recurso de síntesis visual, que ensayistas posteriores llegarían a denominar "montaje dentro del cuadro". Un uso abundante y más disciplinado del mismo recurso sería utilizado por William Wyler y el mismo Toland en dos filmes dramáticos de los años inmediatos (*La loba* [*The Little Foxes*, 1941], *Los mejores años de nuestra vida* [*The Best Years of Our Lives*, 1946]), por Laurence Olivier y el fotógrafo Desmond Dickinson en *Hamlet* (1948) y por muchos otros directores en otros filmes. La profundidad de campo no es desde luego un mero virtuosismo, un alarde técnico. Cuando su técnica es debidamente utilizada, su originalidad plástica se combina con la naturalidad del movimiento escénico y con una fuerte concentración de los elementos visuales necesarios. Es un adelanto del lenguaje cinematográfico.

Ciudadano Kane interesa por algo más que su combinación de hallazgos cinematográficos. Por sí solos, ellos conducirían a la mezcla de estilos, a la falta de una concepción global. Pero si algo impresiona por encima de esa acumulación es la correspondencia de cada lenguaje con la sustancia que trasmite. El asunto está fragmentado porque la fragmentación tiene un sentido. Los noticiarios parecen auténticamente noticiarios, una biblioteca enorme está presentada con penumbras y ecos fantasmales, dos personajes perdidos en un inmenso castillo son figuras pequeñas en un escenario enorme. Y junto a estos énfasis están los ritmos veloces y vivaces, como el de la fiesta que el "Inquirer" da a sus nuevos redactores, donde el movimiento de personajes, las tomas de un ángulo y otro, los reflejos en las ventanas y la música de una canción se unen en un perfecto montaje visual y sonoro.

Es este uso intensivo, dominado y coherente de un lenguaje cinematográfico lo que da a *Ciudadano Kane* su sabor particular. Para la historia del cine el filme es un clásico, una obra que culmina líneas estéticas de su tiempo. Años después, se sabe que es también, afortunadamente, una obra viva y rica, un espectáculo necesario y admirable.

******

PAOLO D'AGOSTINI

– 'LA REPUBBLICA' –

Ciudadano Kane puede definirse sin duda como legendaria: la película más legendaria de la historia del cine. Sin embargo, no se la reconoció como tal hasta mucho tiempo después de su estreno, lo que demuestra que tal estatus sólo se alcanza retrospectivamente. Inicialmente no se la entendió: le surgieron muchos detractores y fue víctima de múltiples críticas, especialmente en Estados Unidos. En Europa no se reconoció su importancia hasta después de la Segunda Guerra Mundial, gracias en parte a las ilustres críticas de personajes tan notables como Jorge Luis Borges o Jean-Paul Sartre.

Cuando en mayo de 1941 se estrenó la película, Orson Welles tenía sólo veintiséis años, pero ya rondaba sobre él el áurea de genio «barroco». Esta película –colosal en todos los sentidos– sólo serviría para mejorar su reputación. Su extraordinario debut en el cine fue precedido por la fama que cosecharon sus atrevidas producciones teatrales y, sobre todo, el sensacionalismo que rodeaba su adaptación radiofónica (en la CBS, en 1938) de la novela de ciencia ficción de H. G. Wells "La guerra de los mundos". La terrorífica crónica simulada de una invasión de la Tierra por parte de marcianos aterrorizó a los oyentes de todo el país, algo que otorgó al *enfant terrible*, con sólo veintitrés años, una importante notoriedad.

Gracias a la fama que obtuvo con este episodio, Welles fue contratado por la productora de cine RKO, que le proporcionó una extraordinaria libertad respecto a las normas de la industria, que en aquella época eran extraordinariamente rígidas. El hecho de otorgar a un director el control absoluto de su película constituía un hecho prácticamente sin precedentes.

El debut de Orson Welles y la creación de su obra maestra también representan el primer paso histórico que dio Hollywood hacia lo que más adelante se convertiría en el concepto moderno de cine de autor. La película se adentra en el personaje de Charles Foster Kane, interpretado por Welles y manifiestamente inspirado por el magnate de los medios William Randolph Hearst, el propietario de un gran imperio en el campo de los medios de comunicación. La cinta comienza con la muerte desesperada y solitaria de Kane.

Tras una secuencia inicial en la que se nos presenta la mansión –tan lúgubre y monumental como un mausoleo– que Kane ha construido como culminación de sus delirios de grandeza (a la que bautiza con el nombre de Xanadú), el plano nos lleva hasta su lecho de muerte. Al morir deja caer una bola de cristal, en cuyo interior hay una pequeña cabaña y de su boca sale una enigmática palabra: «Rosebud» (capullo de rosa).

Este hecho lleva a un periodista a investigar la vida de Kane: partiendo de esa misteriosa última palabra (aunque sólo los espectadores la han oído; este tipo de marcas son uno de los muchos guiños que encontramos en la película), el periodista decide hablar con las personas más allegadas al difunto.

El reportero se pone en contacto con la segunda esposa de Kane, una mediocre cantante de ópera, y con su mayordomo; así mismo, habla con sus dos empleados de confianza, que trabajan en el poco escrupuloso periódico "The New York Inquirer", una empresa prestigiosa y profesional que sin embargo está al borde de la quiebra en el momento en que Kane, por puro capricho, la compra. El magnate conseguirá convertir el periódico en una verdadera cadena nacional y en una máquina de hacer dinero gracias a las columnas de cotilleo y a los chantajes políticos.

El objetivo del reportero es descubrir cuál es el significado que se oculta tras la palabra "Rosebud", que puede ser la clave para desvelar el secreto de Kane e indagar en el enigma de una vida llena de ambiciones, proyectos arriesgados, de autoafirmación tenaz y perentoria y de competencia desleal tanto en el ámbito de los negocios como en el político y el sentimental. Aun así, la vida de Kane termina de forma vergonzosa a consecuencia de su propio egoísmo: al final, el último pensamiento nostálgico de Kane es para sus orígenes humildes. Rosebud era el nombre de un pequeño trineo, el único juguete que tuvo y con el que, de niño, había jugado hasta que una inesperada herencia lo alejó de su familia para sumergirlo en un mundo de riqueza y poder.

Ciudadano Kane tuvo un enorme impacto y fue considerada escandalosa por su contenido. La película desprende cierto aire de condena –una apología

del modo en que los norteamericanos explotaban el poder del dinero– que resultó tan incisivo que tanto el periódico como la cadena de radio de Hearst boicotearon por completo el filme. Incluso hubo un intento muy torpe no sólo de bloquear la cinta sino también de desacreditar a su director. Aunque la película fue nominada a nueve Oscar, sólo ganó el de Mejor Guión Original (escrito por Welles y Herman J. Mankiewicz).

En el plano estilístico, su carácter revolucionario es comparable al que tuvieron los clásicos rusos y las películas expresionistas alemanas y al que iban a tener las obras maestras del neorrealismo italiano. A través de la mirada del operador Gregg Toland y gracias a su selección de objetivos –con los que conseguía una mayor profundidad de campo– y a la iluminación "expresionista" con planos contrapicados, *Ciudadano Kane* proponía soluciones tan arriesgadas que cambiaron radicalmente las reglas de la gramática y la sintaxis del cine.

******

PARTE III

ENTREVISTA

CIUDADANO WELLES

— PETER BOGDANOVICH —

P.B.: *¿Te gusta el montaje?*
O.W.: Es como escribir…, algo para hacer en solitario. Se necesita una gran capacidad para el trabajo común, para el trabajo penoso y seguido… Diez horas al día, todos los días, mes tras mes.

P.B.: *En el montaje lo que actúa es el instinto, ¿no es así? Es lo que hace decidir cuál es el fotograma exacto en el que hay que meter la tijera.*
O.W.: Un sentido del ritmo…Eso es todo. La forma exacta de una película musical.

P.B.: *Eso es algo que no se puede enseñar.*
O.W.: Hasta cierto punto sí. Si un día me decidiera a enseñar cómo hacer una película, daría mis clases en torno a una moviola.

P.B.: *¿Qué sientes sobre las formas del fundido o del* fade out *al final de una escena, ahora que todo el mundo se limita a cortarlas para pasar a la siguiente?*
O.W.: Yo utilizo el corte directo desde el primer momento, incluso si hay que cortar a medias una frase…y también utilizo largos fundidos. No creo que haya una regla que determine lo que debe o no debe hacerse. Es una pena cuando se hace algo simplemente porque se ha puesto de moda.

PB: *Hay muchos directores que tienen a un montador en el plató durante todo el tiempo.*

O.W.: La mayoría de los directores en las películas con mucho tiempo de rodaje y elevado presupuesto. Y los montadores siempre dicen: «Vamos a protegernos. Cubramos también esa escena». Lo que quieren es protegerse. Si un hombre le dice a un director dónde debe cortar, o está obrando falsamente o es también un director.

P.B.: *Hablando en teoría, ¿crees que un director sólo debe filmar lo que sabe que va a necesitar?*
O.W.: Peter, creo que es posible que un director haga una buena película sin estar interesado en el montaje, o en la cámara e, incluso, sin estar interesado en los actores. Los filmes de primera categoría se hacen de acuerdo con cualquier sistema que se pueda pensar. […]

P.B.: *Nunca planificas.*
O.W.: Hago los planes más elaborados y detallados que nunca has visto y después los tiro a la papelera. Los proyectos no se realizan para ser ejecutados sino que los hago para prepararme para la improvisación. De ese modo dejo atrás un buen número de cosas terribles y estoy dispuesto para recibir cualquier cosa que los actores tengan para sorprenderme con ella. La cámara debe estar al servicio de los intérpretes y no los intçerpretes al servicio de la cámara. Yo me meto en la cabeza cuatro o cinco películas y cuando llego al plató ni siquiera intento filmar una de ellas. Son como ejercicios… Un actor extiende una mano, hace sol, una nube se mueve y todo el relato se debe cambiar. [...]

P.B.: *¿Qué le responderías a alguien que te preguntara qué habría que enseñar a un grupo de personas que quieren ser directores de cine?*
O.W.: Sostener un espejo frente a la naturaleza… ese es el mensaje de Shakespeare al actor. ¿Qué más puede aplicarse y qué puede ser más cierto con relación al creador de una película? ¡Si no sabes nada de la naturaleza frente a la cual sostienes el espejo, qué limitada debe resultar tu obra! Mientras mayores y más numerosos sean los homenajes que la gente de cine se rinda entre sí y a sus películas, más se parecerá la vida a la última escena de *La dama de Shanghai*: a una serie de espejos que se reflejan unos a otros. Una película debe y tiene que ser un reflejo de la entera cultura del hombre que la hace, de su educación, su conocimiento humano, su capacidad de comprensión. Todo esto es lo que informa una película.

P.B.: *Un director crea, pues, su propio mundo…*
O.W.: Seguro. Y el grado hasta el que esto puede ser hecho depende de lo que él mismo tiene como materias primas. El director de cine debe seguir siendo siempre una figura ligeramente ambigua, entre otras cosas porque mucho de lo que firma con su nombre procede de otra parte, porque muchas de sus mejores cosas son meramente accidentes que preside. O son un don de la buena suerte. O de la gracia.

P.B.: *Y la mecánica de hacer un filme…*
O.W.: …se le puede enseñar a cualquier persona inteligente en un fin de semana.

P.B.: *Del mismo modo que Toland te enseñó a ti la mecánica de la cámara.*
O.W.: Sí. El resto es lo que uno tiene que aportar a la maquinaria.

P.B.: *Y uno es…*
O.W.: …el ángulo con que se sostiene el espejo. Lo que finalmente resulta interesante no es el temblor romántico o el movimiento nervioso con el que se sostiene el espejo…, sino la imagen que este nos devuelve.

P.B.: *El tema, no la técnica.*
O.W.: ¡Oh, no estoy atacando la técnica!

P.B.: *¿No es eso lo que quieres decir con el ángulo del espejo?*
O.W.: Quiero decir que ese ángulo está determinado por la moral, la estética y la orientación ideológica. Sabemos hasta qué extraordinaria extensión todo depende de ese ángulo. Un espejo es simplemente lo que es.

******

PARTE V

ENSAYOS

WELLES EN ACCIÓN

— JEAN-PIERRE BERTHOMÉ & FRANÇOIS THOMAS —

Con *Ciudadano Kane*, Orson Welles, fortalecido por la experiencia de "Heart of Darkness", no va tan lejos en el deseo de controlarlo todo previamente. Respecto a las prácticas habituales, su primer largometraje también representa claramente el triunfo de una preparación meticulosa, que deja poco espacio a la improvisación del instante. Sacando absoluta ventaja de los talentos puestos a su disposición por la RKO, Orson Welles se rodea de colaboradores experimentados, pero sobre todo creativos y dispuestos a replantearse con él las rutinas del cine hollywoodense clásico. Desde el principio al final de su escritura y de su realización, *Ciudadano Kane* consigue unir la seguridad de un sistema muy experimentado con la creatividad de los experimentadores.

ORSON WELLES GUIONISTA A SU PESAR

Después de su experiencia de escritura en solitario del libreto de "Heart of Darkness", Orson Welles apuesta por la seguridad contratando a un guionista profesional. Este será Herman J. Mankiewicz, mediocre constructor de intrigas, pero brillante dialoguista que ya revisó para él el guion de *The Smiler with the Knife* y con el que se pone de acuerdo para que escriba la biografía de un magnate de la prensa imaginario. Sin embargo, la imaginación tiene sus limitaciones, puesto que el proyecto de guion toma como principal modelo inconfesado a William Randolph Hearst, propietario de periódicos y emisoras de radio al que Mankiewicz conoce bien por haber formado parte del círculo de íntimos admitidos en su suntuosa mansión californiana de San Simeón. Des-

de principios de marzo a principios de mayo de 1940, Mankiewicz se exilia a Victorville, a ciento cincuenta kilómetros al noroeste de Los Ángeles. Allí está acompañado por John Houseman, el antiguo presidente del Mercury Theatre, que ayudará a estructurar la intriga, pero con el que Orson Welles cuenta sobre todo para que impida a su guionista beber demasiado.

Welles se queda en Hollywood, donde reparte su tiempo entre la preparación de la película, una grabación discográfica de "Macbeth" con su compañía del Mercury y una gira de conferencias sobre "El nuevo actor". A mediados de abril, recibe la primera versión escrita por Mankiewicz de un guion provisionalmente bautizado *American*. Todos los ingredientes principales de *Ciudadano Kane* están allí presentes, pero organizados de forma bastante banal y ahogados en un exceso de acontecimientos. La película empieza con la muerte solitaria del magnate de la prensa Charles Foster Kane en su palacio de Xanadú, inmediatamente seguida de una larga serie de reportajes que detallan su necrología.

Insatisfecho del resultado, el responsable ficticio de los noticiarios envía a uno de sus periodistas, Thompson, a preguntar a los familiares de Kane para comprender el sentido de la última palabra pronunciada por el moribundo: «Rosebud». Le siguen cinco retratos de Kane elaborados por los que, tutor, empleado, amigo, esposa o mayordomo, le han conocido en varios momentos de su vida. El enigma de Rosebud vuelve a surgir con mucho más vigor pues, como la muerte de Kane es conocida inmediatamente y su biografía ampliamente revelada por la serie de reportajes, sólo queda preguntarse por el sentido de la última palabra de Kane. Sin embargo, a este refrito del que saldría una película de tres horas, le sigue faltando energía e invención, y sigue tropezando con problemas estructurales aparentemente insolubles, tales como la evocación de las extravagancias del joven Kane en Italia (que ralentizan la narración) o la de la vida conyugal de Kane y su primera esposa Emily (¿quién puede hablar de ella si Kane está muerto y Emily –que sigue viva en esta versión– se niega a hacerlo?).

A principios de mayo, Mankiewicz y Houseman terminan su tarea y entregan una segunda versión, muy mejorada pero que sigue sin resolver las principales dificultades. A partir de ahí es cuando los departamentos técnicos de la RKO se ponen a trabajar para evaluar el coste de la producción y comenzar a prepararla. En las semanas que siguen, Orson Welles rehace profundamente el guion, recurriendo frecuentemente a secuencias de montaje para acelerar las escenas demasiado lentas. También suprime episodios enteros y añade

otros para simplificar la intriga y proporcionarle mayor agilidad. Así pues, es bajo su responsabilidad directa como están escritas la tercera versión (principios de junio) y luego la cuarta (del 18 de junio), la primera que lleva el título de *Ciudadano Kane*.

Entonces esta versión es considerada como definitiva, pero aún habrá otras tres hasta el 16 de julio, conjuntamente preparadas por Welles y Mankiewicz, reenganchado por la producción el 18 de junio, después de seis semanas dedicadas a otro guion. No será hasta la sexta remodelación del 2 de julio donde aparezca, por ejemplo, la escena de los desayunos de Kane y Emily, que permite evocar con elegancia la degradación de una pareja durante una docena de años. Todas las modificaciones van en el mismo sentido: simplificar, afianzar y acelerar la acción reduciendo todo lo posible el número de los decorados y los actores, puesto que el presupuesto estimado a mediados de junio sigue siendo demasiado elevado.

Entre la primera versión y la última se han modificado algunos principios esenciales. Muchos de los defectos estructurales de *American* venían de que los testigos no contaban más que lo que conocían de primera mano. Orson Welles ha renunciado a esta ley para sustituirla por otras dos: asegurar la continuidad dramática reuniendo las secuencias dedicadas a las mismas cuestiones (el origen y la gestión de la fortuna de Kane en primer lugar, y luego su periódico el "Inquirer", su primera esposa Emily, la política, su segunda esposa, Susan...), y desarrollar la biografía de Kane de un modo esencialmente cronológico. Porque, aunque la serie de reportajes no cesa de ir y venir en el tiempo, los testimonios que la siguen están dispuestos de forma que vuelven a trazar linealmente la vida de Kane, empezando por su extutor, que le conocía desde su infancia, para terminar por el mayordomo que le ha servido los últimos diez años.

Dos transgresiones violentas bastarán para producir la ilusión de un puzzle que no sigue un orden cronológico: uno de los testimonios vuelve cuarenta años atrás después del final del precedente, y, sobre todo, el relato de Susan comienza con una escena un poco anterior a aquella con la que concluye el relato precedente, cosa que nos proporciona una segunda versión de la desastrosa sesión inaugural de la ópera Salambo, vivida no por el crítico dramático Leland sino por la cantante obligada a cantar.

El desglose del 16 de julio aún no es, sin embargo, más que una etapa. Todo el trabajo de reflexión de las últimas semanas ya se ha hecho en estrecha concertación con el director de fotografía y el decorador de la película, que sugie-

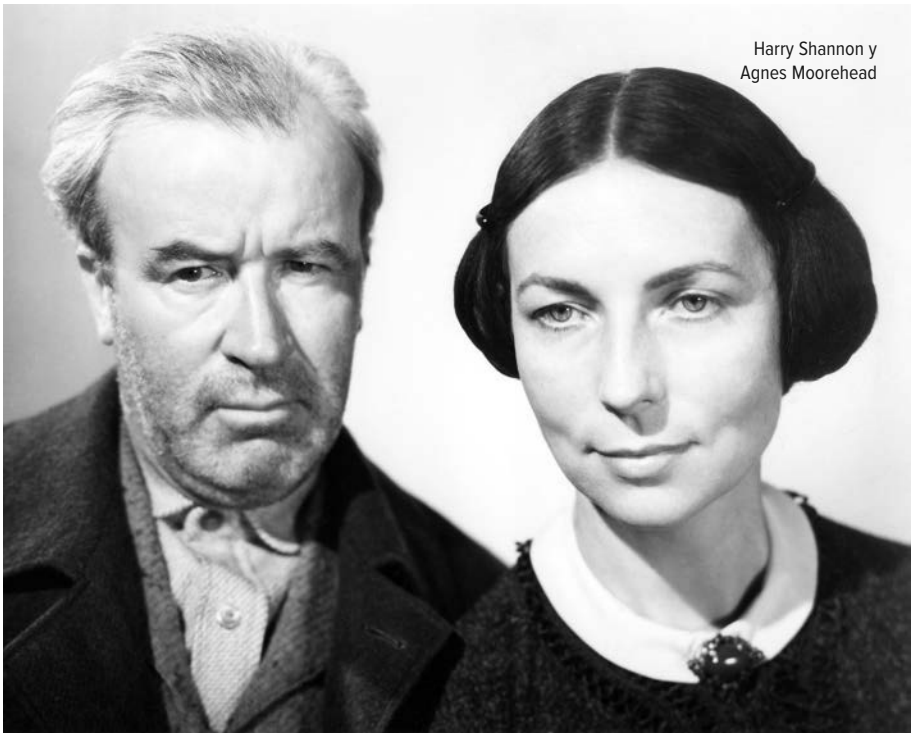
ren a Orson Welles soluciones técnicas originales que le llevan a modificar su desglose. Sin hablar de la serie de reportajes, que encontrará su verdadera forma a medida que se vaya haciendo el montaje, el rodaje aportará modificaciones importantes en algunas escenas, e incluso añadirá nuevos episodios que, en su mayoría, subrayan el deseo de traducir económicamente el paso del tiempo. Podrán ser entonces secuencias casi autónomas, como aquella en la que Thatcher prorrumpe en amenazas contra los titulares del "Inquirer" o aquella en la que Kane se ve obligado a vender sus periódicos a su ex tutor; o bien sucesiones de momentos claramente distantes uno de otro, como el encadenamiento de breves escenas que van desde la casa de huéspedes en la que Susan toca por primera vez el piano para Kane hasta el *rally* político en Madison Square Garden, pasando por el piso en el que Kane ha instalado a Susan, convertida en su amante, y por un mitin electoral dado por Leland en la esquina de una calle.

La colaboración de Welles y Mankiewicz aporta riqueza y ambigüedad a la película. Uno cree en Rosebud y el otro no cree. Para Mankiewicz, la última palabra de Kane explica realmente su trayectoria. Para Welles, no es más que un recurso dramático, el género de argumento pretexto que Hitchcock llamará más tarde un McGuffin. El final de la película no lo zanjará y propondrá conclusiones contradictorias. Unas van en el sentido del triunfo de la explicación y otras recuerdan que la capacidad de misterio encerrada en Xanadú permanece intacta. La intervención personal de Orson Welles en las sucesivas etapas del guion es tan importante que se planteará por un momento firmarlo él solo, cosa a la que el contrato de Mankiewicz lo autoriza, antes de renunciar a ello ante las vehementes protestas de su coguionista que, por su parte, pretenderá ser el único autor.

En cuanto al presupuesto, sensiblemente disminuido desde las primeras estimaciones, es finalmente aprobado el 2 de julio en 723.800 dólares, un coste muy modesto para una producción tan ambiciosa, pero aún superior a lo que estaba convenido. Orson Welles sólo lo superará en un doce por ciento.

PRIMER EQUIPO

Orson Welles contrata a la mayor parte de sus colaboradores en el seno de la RKO. Tiene ahora la suficiente familiaridad en el estudio como para elegir técnicos receptivos a su voluntad de innovación –rechazando, decidiéndose



Harry Shannon y
Agnes Moorehead

por Robert Wise en lugar de por el veterano montador que le habían propuesto–. La mayor parte del equipo tiene edades comprendidas entre los veinticinco y los cuarenta años. Orson Welles, para "Heart of Darkness", no tuvo ocasión de trabajar con un director de fotografía. Esta vez, por el contrario, se fija desde el principio en Gregg Toland, célebre por su rapidez y su invención, y Orson Welles solicita a la RKO que se lo pida al productor independiente Samuel Goldwyn, con quien Toland ha decidido quedarse para desarrollar libremente sus ideas. Toland está excepcionalmente vinculado a la preparación de la película dos meses antes del comienzo del rodaje, en estrecha concertación con el decorador Perry Ferguson, conocido por su aptitud para imaginar soluciones originales y por su sentido de la economía en producciones de gran envergadura.

Animados a demostrar su capacidad de iniciativa, Toland y Ferguson elaboran con Welles una estrategia detallada de rodaje lo suficientemente sólida como para garantizar la homogeneidad visual y la novedad del proyecto, y lo suficientemente flexible como para adaptarse a las necesidades que irán surgien-

do durante el rodaje. Para establecer su reparto, Welles prácticamente sólo llama a recién llegados a la pantalla, casi todos reclutados entre sus fieles del Mercury neoyorquino, además de algunos actores radiofónicos que ha encontrado en Los Ángeles. Los actores consagrados, que son Joseph Cotten (Leland), Everett Sloane (Bernstein, el hombre de negocios de Kane) y George Coulouris (Thatcher), estarán perfectamente indicados para interpretar, como Orson Welles, personajes en diferentes momentos de su vida. Les ayudará Maurice Seiderman, un maquillador de veinticinco años sin experiencia oficial, que inventará o perfeccionará para esta película nuevos procedimientos y materiales, y al que Welles solicitará a menudo en las películas en las que interviene como actor. Solamente los papeles de las dos esposas de Kane son atribuidos fuera del círculo ya constituido, pero Ruth Warrick (Emily) aún no ha actuado jamás en el cine, y a Dorothy Comingore (Susan) sólo le han dado papeles menores. Welles también pide al Mercury su compositor Bernard Herrmann.

La fuerza de Orson Welles está en que cada uno de estos colaboradores, una vez contratado, no tiene que rendir cuentas más que a él. A veces Welles desafía a las autoridades de la RKO, rodando planos con la pretensión de que son «pruebas» o negándose a trabajar cuando los responsables del estudio ponen el pie en el plató. Impondrá un ritmo de trabajo intenso, multiplicando las horas extraordinarias, rodando a veces por la noche, hasta veinticuatro horas seguidas. Nadie o casi nadie protestará, pues la energía y el entusiasmo del director son muy contagiosos, y además se aprecia claramente que las decisiones estilísticas audaces no pueden obtenerse de la rutina.

'STORYBOARDS' HECHOS PARA NO SER SEGUIDOS

Una de las claves del trabajo previo efectuado para la película, el *storyboard*, es entonces una práctica corriente en las grandes compañías hollywoodenses. Desde principios de los años treinta, estas han tomado la costumbre de confiar a ilustradores especializados la realización de cientos de dibujos que prefiguran, escena por escena, el desglose de la película en preparación. Este método permite identificar las partes del decorado que aparecerán en la pantalla de forma que no haya que construir nada que no sea necesario. También permite al director y a su director de fotografía, que con frecuencia se suman al proyecto cuando las decisiones esenciales ya han sido fijadas, determinar los

ejes principales de una escena, comprobar su continuidad y ponerse de acuerdo sobre las opciones de la iluminación.

La importancia de estos *continuity sketch* es –es el nombre que se les da entonces– es especialmente evidente en el caso de un realizador inexperimentado como aún lo es Orson Welles. Su función no es proponer un modelo de puesta en escena –los ilustradores anónimos no son aquí sino ejecutantes–, sino visualizar las propuestas contenidas en el guion y precisadas por el desglose técnico y las reuniones preparatorias.

Muchos de estos dibujos para *Ciudadano Kane* se han conservado. Realizados a partir de la segunda versión del guion remitida al estudio a principios de mayo, ilustran a menudo escenas después abandonadas, pero demuestran sobre todo la lozanía del enfoque de Orson Welles cuando decide alejarse de sus proposiciones. Efectivamente los *storyboards* reflejan una visión convencional de la puesta en escena basada en el desglose de los planos y la fragmentación del espacio. En estrecha concertación con Toland y Ferguson, Welles decide ignorar estos *storyboards* e inventa en su lugar soluciones de una simplicidad perturbadora que siempre pretenden preservar la continuidad de la escena, tanto en lo tocante al espacio como a la duración.

En el *storyboard* de la escena de la casa de huéspedes de la señora Kane, después de que la madre se aparta de la ventana, se reúne con su esposo y el banquero Thatcher a la derecha, con el fin de proseguir allí la conversación antes de salir fuera por el vestíbulo contiguo. Esta versión, que fragmenta el espacio y hace que se desplace la acción paralelamente a la pared del fondo, propone de forma clásica recurrir al montaje para recordar la presencia del joven Kane en el exterior.

En el rodaje, Orson Welles preferirá permanecer en el eje de la ventana para filmar la acción en un doble movimiento de retroceso y luego de avance, durante el cual no se deja jamás de ver al niño fuera. Y este plano único encontrará su correspondencia en el que sigue y que, filmado desde el exterior, contrariamente a lo que preveía el *storyboard*, recupera a la madre en contraplano antes de dejarla salir al patio nevado.

Del mismo modo, el *storyboard* del encuentro entre Kane y Susan desglosa en media docena de planos diferentes lo que en la película ocupará sólo dos: uno en la calle, que acompaña la salida de Susan de la farmacia y la hace cruzarse con Kane ya manchado de barro, y el otro para filmar la entrada de la pareja en el salón de la joven. También ahí la elección del director resalta la continuidad de los planos y el rigor de su encadenamiento. También tienen

que ver con el sentido de la simplificación al suprimir los decorados inútiles (el vestíbulo de entrada de la casa, el cuarto de baño) e incluso el personaje menor de la propietaria de la casa.

UNA IMAGEN CONSTRUIDA EN PROFUNDIDAD.

Desde finales de los años veinte, el estilo clásico hollywoodense favorece una imagen de iluminación suavemente modelada y casi totalmente desprovista de profundidad de campo. La razón de ello es sencilla: la débil sensibilidad de las películas obliga a trabajar con aberturas muy grandes de los objetivos para positivar un máximo de luz. Con el fin de limitar las deformaciones producidas por su utilización con total abertura, estos objetivos son la mayoría de las veces de focal media (de 32 mm a 40 mm), cosa que limita la porción de espacio filmado y reduce de forma corolaria la profundidad de campo. Los primeros planos, clave de la estética clásica, se encuentran idealizados por la imagen deliberadamente borrosa sobre la que se destacan. El espacio, difícil de filmar

en toda su amplitud con focales medias, debe ser parcelado y recupera su unidad gracias al recurso a la alternancia del plano y el contraplano. De común acuerdo con Toland, Orson Welles decide por el contrario privilegiar una imagen construida en profundidad, donde todos los planos espaciales resultarían igualmente nítidos, desde el que aparece en primer término hasta el que se sitúa al fondo de la imagen. El director de fotografía ya ha experimentado esta concepción del encuadre en películas recientes como *Cumbres borrascosas*, de William Wyler u *Hombres intrépidos*, de John Ford. Él la sistematiza para Orson Welles, que es también el primero en ser absolutamente consciente de sus implicaciones en materia de lenguaje cinematográfico.

Para ello necesitan alquilar especialmente un objetivo Cooke de focal muy corta de 24 mm, el gran angular más grande entonces disponible, que ofrece una profundidad de campo de una excepcional extensión, desde 55 centímetros hasta el infinito para un enfoque hecho a 1,20 metros. Semejantes ópticas provocan en cambio deformaciones de la imagen que impiden filmar primeros planos (apenas los habrá en la película) e imponen no colocar nada esencial en los bordes laterales del encuadre, ahí donde la curvatura del espacio corre más riesgo de ser percibida. Esta elección se impone inmediatamente como una de las claves de la escritura de la película, en la que la acción siempre parece atrapada bruscamente por la profundidad. Son numerosas las escenas en las que la acción relegada hasta el último término adquiere tanta importancia como la que aparece en primer término. Como lo demuestra, por ejemplo, la impresionante imagen que instala pesadamente a Kane en primer plano para aplastar mejor la pequeña silueta de Susan, perdida muy lejos en la inmensa chimenea de Xanadú. O también la organización en el espacio de la escena en Chicago donde Kane despide a Leland: en primer plano, Kane ocupa él solo la tercera parte del encuadre, y totalmente al fondo, la pequeña silueta de Bernstein se recorta en el marco iluminado de la puerta: entre los dos, Leland se inclina hacia Kane por encima de una barandilla de madera que subraya la profundidad.

LOS ARCOS ELÉCTRICOS DEL CINE MUDO

Semejante construcción de la imagen en profundidad implica procurarse los medios para separar claramente los planos en el espacio. La imagen clásica hollywoodense apenas se presta a ello, pues utiliza iluminaciones de tungste-

no para suavizar los modelados y equilibra sistemáticamente las luces para evitar las zonas de sombra. Welles y Toland, de nuevo, se rebelan contra esta imagen que se ha vuelto convencional.

Necesitan, para obtener la profundidad de campo deseada, cerrar al máximo el diafragma de los objetivos. O, dicho de otra forma, reducir la cantidad de luz admitida a riesgo de subexponer la imagen. Su primera solución reside en la adopción de objetivos multicapa antirreflectantes, recientemente introducidos en el mercado, que limitan las pérdidas de luz al mismo tiempo que aumentan la nitidez de la imagen. Welles y Toland optan también por una nueva película, la Eastman Kodak Super XX, cuatro veces más sensible que la Super X propuesta hasta entonces. Sin embargo, más que aprovechar estas sensibilidades aumentadas, así como lo hacen muchos otros, para disminuir la iluminación, ellos deciden volver a los potentes proyectores de arco, prácticamente abandonados en los estudios desde hace diez años, y emplearlos para iluminar la acción de forma muy direccional, la mayoría de las veces lateralmente. El interés de semejante decisión se comprende si lo que se pretende es construir la imagen en profundidad. Permite a la vez subrayar los planos espaciales sucesivos que la componen y dramatizar visualmente las idas y venidas de los personajes, haciéndolos pasar de la sombra a la luz a medida que se desplazan en el eje de la cámara. De este modo, en el momento de la cesión por Kane de su imperio periodístico a Thatcher, es el movimiento de Kane hasta el fondo del encuadre el que dará la medida de la dimensión real del inmenso decorado, antes de que el anciano regrese hacia la cámara, pasando por zonas sucesivas de sombra y de luz que dan ritmo a su avance.

EL PESO DE LOS TECHOS

Otra justificación de esta iluminación a los lados del decorado está en la imposibilidad de disponer de proyectores por encima de este, así como establecía la técnica estándar de la época. La focal corta, efectivamente, no se limita a agrandar horizontalmente el ángulo de las tomas. También lo aumenta verticalmente, haciendo que entren en el encuadre los suelos y los techos, que generalmente están ausentes.

El interés por los techos de Orson Welles y su decorador Ferguson, que se refleja en muchos de los decorados de *Ciudadano Kane*, es triple. En primer lugar, es dramático, porque acentúa la sensación de encierro de los personajes

en un espacio cerrado. Además es plástico, porque las aristas dibujadas en el espacio por las vigas y otras estructuras de apoyo contribuyen a subrayar la profundidad construyendo líneas de fuga que guían la vista hacia el fondo. Por último, es práctico, porque las superficies armadas entre las vigas son simples tules claros que, aunque suficientes para impedir una iluminación por arriba que las haría translúcidas, en cambio permiten la disposición de micrófonos por encima de la acción, resolviendo al mismo tiempo los problemas planteados por la toma de sonido en espacios cerrados, donde los molestos micrófonos podrían proyectar sombras.

Este recurso a los techos es sistemático en decorados de media altura como los de la casa de huéspedes, las oficinas del "Inquirer" en Nueva York y en Chicago, o el «nido de amor» en el que Kane aloja a su amante. También es especialmente notable en dos escenas íntegramente filmadas en un contrapicado casi vertical: el enfrentamiento de Leland y Kane después de la derrota electoral y los destrozos que hace Kane en la habitación de Susan en Xanadú. En el segundo caso, los techos adquieren mucha más importancia, pues su decoración, a base de animales familiares, constituye el único índice de que esta habitación no es tanto la de Susan como la prevista para el hijo que la pareja no ha podido engendrar. La elección, en estas dos escenas, de un contrapicado que deforma grotescamente unos personajes en crisis es tan esencial para la visión de Welles que los decorados correspondientes serán construidos con gran coste sobre un piso de mayor altura, reservando entre este y el suelo del estudio la altura necesaria para el equipo de rodaje.

LOS DECORADOS, O CÓMO SIMULAR LA OPULENCIA

Ciudadano Kane lo tenía todo para ser, en materia de decorados, una de las películas más caras de la época. En ella la historia pasa sin cesar de un espacio a otro, sin detenerse jamás más de unos minutos. No tiene menos de treinta y cinco decorados principales, en total, cubriendo un periodo de setenta años, a los que se añaden sesenta decorados secundarios que sólo figuran fugazmente en la pantalla pero que no por eso deben dejar de ser construidos para poder ser filmados.

El asunto se complica aún más por el hecho de que la propia naturaleza del argumento impone algunos decorados monumentales, empezando por la biblioteca Thatcher, el despacho de Bernstein o, sobre todo, los espectaculares

interiores de Xanadú, la suntuosa y glacial mansión edificada por Kane para su propia gloria.

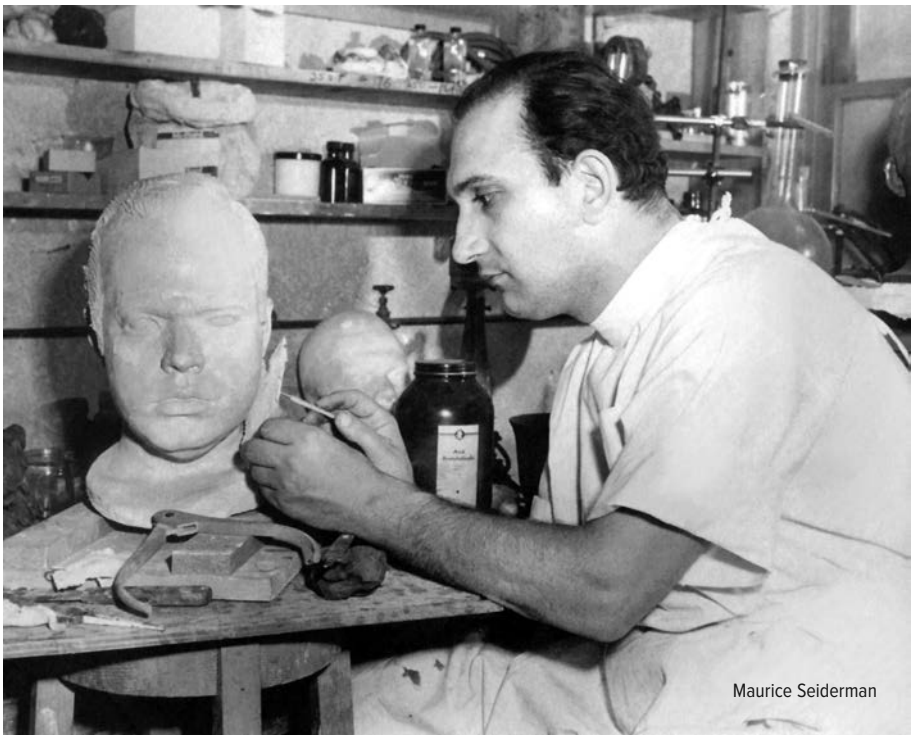
La parte de la construcción de los decorados, sin embargo, es notablemente escasa: apenas el siete por ciento del coste global de la producción cuando lógicamente se esperaría el doble. Semejante economía se hace posible por la minuciosa preparación efectuada por Welles, Toland y Ferguson con el fin de determinar con precisión lo que es indispensable y los medios más económicos de obtenerlo en función de las opciones de la puesta en escena.

El principio general que guía la concepción de los decorados es el de un eje principal, incluso único, a partir del cual serán filmados y que aparece indicado en todos los croquis. Permite no construir más que lo que será visible en la imagen, pero limita los movimientos de cámara y prohíbe a Orson Welles todo arrepentimiento en el último minuto, pues eso exigiría un contraplano inexistente. Tal como figura en el *storyboard*, la biblioteca Thatcher se reduce así al único eje formado por el inmenso pedestal de una estatua bajo la cual hay un escritorio, la gran puerta que se abre en la pared, la larga mesa alargada tras ella y, al fondo, la caja fuerte empotrada en una segunda pared. No es hasta el último plano de la secuencia cuando el eje se invierte para revelar el gran retrato de Kane colgado al otro lado de la puerta.

Para los decorados más complejos, o que no se prestan a una construcción en perspectiva, como la ópera donde se presenta a Susan o la sala de congresos del Madison Square Garden, Welles se limita a filmar áreas reducidas (escena, tribuna, puntos de vista sobre el público), desconectados unos de otros, pero entre los cuales se establecerá una red de relaciones visuales y sonoras en el montaje. En cuanto al gran vestíbulo de Xanadú, se resume en un número limitado de zonas (la escalera, la mesa de los puzzles, la chimenea) entre las cuales elementos arquitectónicos heteróclitos crean una ilusión de profusión.

UN DERROCHE DE EFECTOS ESPECIALES

Otra solución adoptada para los decorados más imponentes es el recurso a los efectos especiales. Estos son especialmente refinados en los estudios de la RKO, que tuvo la oportunidad de adquirir diez años antes, durante la puesta en marcha del *King Kong*, de Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper, una gran experiencia en los decorados pintados (los *matte paintings*, principalmente debidos a Mario Larrinaga) y de los trucajes ópticos dirigidos por Lin-



Maurice Seiderman

wood G. Dunn. Toland no es muy partidario de estos trucajes, que escapan a su control, y preferiría limitarse a los que él mismo puede producir con la cámara. Para la tentativa de suicidio de Susan, por ejemplo, que coloca a la joven en una zona deliberadamente borrosa, situada entre un primer término y un fondo igualmente nítidos, la imagen final es el fruto de dos exposiciones sucesivas de la misma película, una centrada en el vaso en primer término, y la otra en la puerta por la que va a aparecer Kane. Sin embargo, a medida que avanza el rodaje, Orson Welles confía una cantidad cada vez más importante de efectos a la pericia de los especialistas del estudio; de ahí los considerables excesos, tanto en tiempo como en presupuesto, de la posproducción.

Toda la panoplia de los efectos especiales ópticos se pone en práctica en la película, desde los más sencillos (algunas proyecciones mediante transparencias) a los más complejos.

Los más clásicos, ya en la época, son los *matte shots* o máscaras, que permiten combinar un decorado pintado y una acción real durante la posproducción. Orson Welles les da un uso espectacular desde el avance inaugural hacia

la única ventana iluminada de Xanadú donde, siempre visto bajo el mismo ángulo, el enorme caserón está en cada plano asociado a un nuevo elemento del decorado que lo sitúa de forma diferente en un espacio continuamente recompuesto. Lejos de marcar el fracaso de la apariencia engañosa, la falsedad confesada de la imagen no hace sino reforzar el ambiente fantástico que caracteriza el prólogo. Los *matte shots* serán más eficaces cuando se trate de inscribir a un grupo de periodistas (reales) en una ventana de la fachada (pintada) del "Inquirer", de colocar inmensas ventanas góticas en el gran vestíbulo de Xanadú o de sustituir las colinas californianas por un paisaje sin relieves más evocador de Florida, cuando van de excursión al campo.

Compuesta por un proyector acoplado a una cámara cargada de película virgen, la tiradora óptica de Dunn autoriza todas las manipulaciones de la imagen ya impresionada y Orson Welles comprende inmediatamente sus inagotables posibilidades. Es gracias a ella, por ejemplo, como pueden realizarse el primerísimo primer plano de los labios de Kane murmurando «Rosebud» (resultado de una simple ampliación de una parte de la imagen) o el falso travelling hacia delante sobre el nombre del pequeño trineo a punto de consumirse en el horno (realizado imagen por imagen cerrando cada vez más el encuadre sobre la parte seleccionada). Gracias a ella han sido posibles dos efectos inversos: la animación repentina de la foto de los periodistas del "Chronicle" (que parte del resultado, la foto fija, para remontarse hacia el instante de su realización) y la transformación de la fachada del «nido de amor» de Susan y Kane en una fotografía sobre la hoja de un periódico (que fija una imagen real para conseguir una ilustración impresa). Gracias a ella, por último, se han logrado las extraordinarias continuidades visuales presentes en toda la película.

Unas están hechas para ser vistas, como ese fundido encadenado que une, al final de la escena de la comida campestre, la mirada de Susan con la que aparece en una vidriera de Xanadú. Otras, a la inversa, deben su éxito a su invisibilidad, como esas cortinillas que ocultan una imagen para dar lugar a otra. El procedimiento es trivial cuando no hace sino asegurar el encadenamiento de dos escenas en el montaje, pero Orson Welles lo adopta para hacer que realice algo distinto. Para enlazar, por ejemplo, en un mismo movimiento continuo simulando un travelling, la estatua de Thatcher filmada en miniatura y su gigantesco pedestal construido, él sí, a escala humana. Y aún más, en el momento del relato de Leland del debut de Susan en la ópera, vuelve a ser gracias a insospechables cortinillas como Welles hace creer que la cámara sale

de la boca abierta de la cantante para subir hasta los telares y encontrar allí a dos tramoyistas con gesto de desaprobación. Lo que parece un solo plano son cinco, soldados mediante diversos artificios entre los que hay dos cortinillas sucesivas que contribuyen a crear una ilusión de continuidad. El proscenio es real, también la pasarela de los tramoyistas; el movimiento ascensional que los une pasa de hecho por una representación en miniatura de los cables de la maquinaria que expulsa hacia abajo la imagen de la escena antes de ser empujada, a su vez, en el mismo sentido por la de los telares.

El cineasta da muestras, en el empleo de estos procedimientos, de una consciencia sorprendentemente clara de lo que pueden aportarle, de una capacidad inagotable para encontrarles aplicaciones inéditas y de una maestría excepcional en su integración con otras imágenes. El tratamiento de los efectos especiales confirma lo que ya dejan ver el encuadre, la luz y los decorados: al experimentar por primera vez plenamente con la imagen cinematográfica, Orson Welles la identifica de inmediato como una imagen que hay que construir antes que registrar sin más.

El HILO ININTERRUMPIDO DEL MONTAJE

Si se exceptúa el prólogo de la muerte de Kane en Xanadú, que termina con un fundido en negro, *Ciudadano Kane* se presenta como una sucesión virtualmente imposible de interrumpir; tal es el modo en que las transiciones sueldan estrechamente las secuencias entre sí. Esta continuidad sin fallas es mucho más notable si se tiene en cuenta que la película está compuesta por bloques relativamente autónomos, que desplazan la acción tanto en el tiempo como en el espacio, y suponen grandes hiatos en el encadenamiento de los episodios. Del mismo modo que Orson Welles alienta el espíritu de invención de Toland y Ferguson, así también, desde su primera película, deja poca iniciativa a su montador Robert Wise, reducido a no ser sino el ejecutante de un desglose minuciosamente premeditado y establecido, que ha limitado los ejes de los planos, previsto lo esencial de los *raccords* y multiplicado los planos muy largos.

Esta preocupación por determinar el montaje desde el inicio es muy evidente en las transiciones entre las secuencias y su recurso casi sistemático a unos fundidos encadenados realizados sobre *raccords* visuales de una increíble precisión. El más sencillo es la página en blanco leída por Thompson en el

manuscrito de las "Memorias de Thatcher" que se convierte en la nieve en la que juega el pequeño Kane. El más complejo es el busto de Kane, al final de la representación de Susan en la ópera, que se convierte en el de Leland sobre la foto que acompaña al día siguiente en el periódico su crítica del espectáculo. El recurso al plano largo impide cualquier iniciativa al montador. La opción era arriesgada para un realizador debutante, con más razón si trabaja con actores aún poco diestros en las técnicas cinematográficas. Supone un dominio de todos los elementos que constituirán la secuencia y una confianza ab-

soluta en la forma en que esta se integrará después en una continuidad más amplia. Sin tener en cuenta el desglose clásico previsto por los *storyboards*, Orson Welles multiplica, sin embargo, los planos muy largos. Le apasionan tanto que no duda, como en el aparente travelling que parte de la boca de Susan para acabar en los tramoyistas, en unir sus planos con invisibles costuras para simular su continuidad.

Lo que Orson Welles retendrá de esta primera experiencia en materia de montaje, mucho más que la mecánica de los *raccord*s, tan perfectamente engrasada por el desglose que deja de prestarse a los hallazgos de última hora, es ese regocijo del plano largo, y el poder del demiurgo, cuya creación se acaba en el mismo instante en que él la produce.

EL ACTOR Y SU COMPAÑÍA

Las decisiones tomadas por Orson Welles en materia de composición de la imagen y de desglose multiplican las dificultades para unos actores de los que cada escena exige una precisión milimétrica. A la extensión excepcional de los planos se añaden las superposiciones frecuentes de las réplicas y el hecho de que los actores, a menudo dispuestos uno detrás de otro en el eje de la cámara, corren el riesgo en cada movimiento de invadir unos el espacio de los otros o de salirse de los focos que los iluminan.

Welles ha multiplicado las lecturas colectivas antes del rodaje. En el plató, aún dedica mucho tiempo a los ensayos, ya se trate de tantear para definir la colocación en una escena o de dejar a los actores tiempo para descubrir por sí mismos matices de interpretación que él detesta imponerles desde el exterior. Orson Welles manifiesta una atención constante a las reacciones de los actores y es capaz tanto de cambiar de arriba abajo una iluminación o un diálogo para responder a la sensación de incomodidad de un actor como de modificar su concepción de un personaje para aprovechar una cualidad inesperada que le aporta su intérprete.

Una vez definida la escena, en cambio, las restricciones de la luz, de la colocación de los actores y del encadenamiento de las réplicas son tan sólidas que ya no dejan lugar a la invención. Entonces Orson Welles se vuelve intransigente y hará tantas tomas como sea necesario para obtener lo que espera. Paul Stewart, el intérprete del mayordomo de Xanadú, evocará así el rodaje del plano secuencia de la cesión por Kane de su imperio periodístico a Thatcher.

El plano es muy largo –dura un poco más de dos minutos–; es especialmente complicado porque revelaciones sucesivas presentan primero a Bernstein solo, luego a Bernstein y Thatcher, y finalmente introducen a Kane en el encuadre, haciendo que se desplace hacia el fondo y luego vuelva a sentarse en primer término. Durante toda la primera parte del plano, esta estrategia se apoya en el surgimiento en la pantalla de personajes disimulados hasta entonces a la mirada mediante un accesorio o un personaje que debe desplazarse para revelarlos. La coordinación de todos los elementos es tan compleja que una jornada no es suficiente para obtenerla, y Orson Welles debe detenerse después de más de cien tomas que, en esta lógica del todo o nada, ni siquiera merece la pena revelar. Sin embargo, no renuncia, y vuelve a empezar al día siguiente hasta quedar satisfecho. El trabajo de los ensayos no es fácil por el hecho de que el director es también el intérprete principal de una gran parte de los planos. Cuando necesita dirigirse a sí mismo, comienza como actor para dar la réplica a sus compañeros y determinar sus desplazamientos. Una vez afirmada la colocación, hace que le sustituya un doble mientras decide con Toland las evoluciones de la cámara y la iluminación. A continuación, volverá a interpretar la escena delante del objetivo, pero no tendrá más remedio que fiarse del juicio de sus técnicos de confianza para decidir si la toma es satisfactoria y enviarla al laboratorio.

Al llevar más lejos el procedimiento que Frank Capra, Gregory La Cava y Howard Hawks ilustraron con brío en algunas de sus comedias, Orson Welles hace de la superposición de los diálogos una marca personal. Además de su influencia sobre la densidad y la vivacidad de la película, además, también, de su participación en la estructuración de la obra, porque Orson Welles diferencia claramente las escenas mediante ritmos diferentes del diálogo, la superposición crea una emulación de los actores y refuerza el sentimiento de una interpretación de grupo. Orson Welles declarará que «eso se enseña en dos horas. Necesitamos tres excelentes actores y un pequeño ejercicio. [...] Hay que instruirlos de tal manera que la sílaba adecuada caiga en el momento adecuado. Es como dirigir una orquesta». Su ayudante Richard Wilson confirmará que Welles no ensaya palabra por palabra sino sílaba a sílaba. En *Ciudadano Kane*, las réplicas que quedan tapadas están lejos de ser inaudibles y por el contrario están puestas de relieve por sus contrastes de ritmo o de tesitura. Incluso cuando tres personajes hablan al mismo tiempo, cada una de las réplicas resulta clara e inteligible. Una parte del secreto está en que Orson Welles no autoriza jamás una réplica que corte otra en medio de una sílaba, sino

siempre entre dos palabras, o entre dos sílabas de una misma palabra. Por otra parte, Orson Welles hace de la superposición un arma de la relación de fuerzas entre los personajes, que afirman su dominación tanto irrumpiendo en el discurso de su interlocutor como conteniendo sus tentativas de afianzarse.

ENTRELAZAMIENTOS SONOROS

La invención, en *Ciudadano Kane*, no es menor en materia de sonido que en materia de imagen. Orson Welles se niega a hacer de la música y del ruido los vasallos del rey diálogo, y busca por el contrario el entrelazamiento de sonidos que se enlazan y se superponen sin cesar, e incluso se sustituyen ocasionalmente uno a otro para no ser sino los hilos de una misma trama. Tiene previsto, desde la fase del guion, numerosas transiciones que asocian inextricablemente los últimos sonidos de una secuencia y los primeros de la siguiente.

Valiéndose de su experiencia teatral y radiofónica, Welles invierte los papeles para convertirse en el mentor de James G. Stewart, el imaginativo mezclador que dirige la posproducción sonora en la RKO. Asimismo, convence al especialista en efectos sonoros de la CBS, Harry Essman, para que cree ciertos efectos más estilizados. Procura al equipo de Stewart los medios que necesita

para trabajar hasta la saciedad una secuencia determinada. Incluso aunque la gran mayoría del diálogo conserva el sonido directo, el director se familiariza con la postsincronización, que le permite construir la perspectiva sonora añadiendo elementos ausentes del rodaje. Intenta crear una sensación expresiva del espacio, yendo del lugar más reducido al más gigantesco: eco y reverberación, variaciones hábiles de los ruidos de los pasos en función de la naturaleza del suelo. Selecciona los ruidos, hasta no quedarse a veces más que con uno para embellecer la escena, o dispone de muchos otros injustificados por la imagen pero que se incorporan al diálogo o a la música: puntuación de una réplica, obturación de las pausas entre dos frases... Un toque de claxon prolonga así burlonamente, con una intensidad y una sonoridad semejantes, las vanas amenazas que Kane grita contra su adversario político Gettys (Ray Collins). Y luego, en esa escena de calle en la que no se oye el menor ruido de motor, otro claxon subraya la réplica de Gettys preguntando a Emily si tiene coche, otro acentúa la respuesta afirmativa de Emily, y otro, en "re", se encadena con el "do" que abre la intervención musical que introduce la secuencia siguiente, hasta el punto de que, tanto aquí como en el conjunto de la película, son todos los sonidos los que actúan unos con otros.

UNA MÚSICA RENOVADA SIN CESAR

Orson Welles consigue que el compositor Bernard Herrmann, debutante en el cine, trabaje en unas condiciones con la que soñarían los compositores reconocidos desde hace mucho tiempo. Herrmann es contratado por un total de catorce semanas (en lugar de las cuatro o seis habituales) con el fin de que no solamente escriba su partitura sino además que la orqueste y la dirija, cuando la división hollywoodense del trabajo confía estas tareas a colaboradores distintos. Presente desde la concepción de las últimas etapas del guion, compone progresivamente y no una vez que el montaje está acabado. La música desempeñará un papel mayor en la delimitación estructural: transiciones entre secuencias, vueltas atrás, «secuencias de montaje», como la de los desayunos de Kane y Emily.

Welles hace a Herrmann encargos muy precisos para los fragmentos que encuentran su fuente en la acción. Es el caso de la ópera Salambo, en la que Susan entona un aria cuando se levanta el telón y que, con la elipsis discretamente sugerida en la imagen por un fundido encadenado, completa su desa-

rrollo, hasta la caída del telón, en menos de tres minutos. El cineasta también propone el empleo de melodías preexistentes, a veces arregladas por otros compositores del estudio.

En cuanto a la música original, Orson Welles tiene ideas fijas sobre los efectos que espera de ella, sobre su ubicación exacta en relación con el detalle del montaje y sobre los principios de instrumentación. Herrmann y él, reservando para la apoteosis final la textura sinfónica identificable, optan por una elección renovada sin cesar de pequeñas combinaciones instrumentales. Juegan con los registros extremos de los instrumentos, tanto en los agudos como en los graves, desde los primeros compases fúnebres del prólogo, donde las maderas y los metales descienden a los límites de sus posibilidades. Y sacan de su experiencia radiofónica estos breves fragmentos de cinco a veinticinco segundos que establecen un puente entre dos secuencias.

En cambio, el entrelazamiento de los motivos recurrentes y su papel en el discurso musical de conjunto pertenecen sobre todo al ámbito reservado del compositor. Herrmann basa su partitura en dos motivos de cinco notas cada uno desde su primera aparición, uno asociado al Poder de Kane (inspirado en el *Dies irae* de la misa de réquiem gregoriana y probablemente en su infatigable evocación en "La isla de los muertos", de Rachmaninov) y el otro secretamente destinado a la identificación de Rosebud. Su brevedad permite remodelarlos fácilmente según los cálculos del minutaje y las atmósferas. Estrechamente imbricados al principio, se separan después de la escena de la casa de huéspedes, donde el motivo de Rosebud al oboe es interrumpido bruscamente por su rival cuando la madre coge al niño, que acaba de golpear a Thatcher con su trineo, y le lleva hacia el banquero que le educará lejos de ella, en Nueva York. Herrmann atrae la atención sobre el motivo del Poder, maleable, que entra y sale de la música con soltura, para ocultar mejor el de Rosebud, más difícil de memorizar pero que señala los momentos en los que Thompson pasa al lado de un indicio.

El motivo de Rosebud se desarrolla bajo su forma más melódica justo antes de la última palabra de Kane moribundo, y más tarde, después del especial protagonismo otorgado a los planos del trineo cubierto de nieve que impide leer su nombre o en las diversas apariciones de bolas de nieve o de cristal asociadas al recuerdo de la madre de Kane, no pasa a primer término más que en el largo fragmento que acompaña la exploración final de los tesoros de Xanadú, y surge en toda su amplitud, *fortissimo*, en el primer plano del trineo tirado a la caldera, en el que por fin se puede distinguir el nombre.

También la brevedad de los motivos favorece la remodelación constante del trabajo. Orson Welles afina el montaje de ciertos pasajes en función de la partitura grabada. Por otra parte, en cambio es el compositor el que debe revisar su copia para tener en cuenta las modificaciones del montaje. Casi todos los fragmentos serán acortados, a veces reducidos a su más mínima expresión. Herrmann está presente en las mezclas para poder participar en los ajustes de última hora, que no sacrifican jamás la lógica musical.

PROMETEO DESENCADENADO

Orson Welles, con su primera película, hace una entrada triunfal en el mundo hollywoodiense. Lanza las carreras cinematográficas de Herrmann, de Cotten y de otros actores a los que las *major companies* pronto contratarán. Se gana la fama de descubridor de talentos y, a pesar de los retrasos de sus primeros proyectos y el relativo fracaso comercial de *Ciudadano Kane*, aporta la prueba de que un hombre-orquesta puede reinar perfectamente en una película.

Orson Welles también demuestra con brío que lo ha comprendido todo sobre las posibilidades que le ofrece el sistema perfectamente eficaz de los grandes estudios hollywoodenses. Para él, *Ciudadano Kane* no es sin embargo más que una etapa, la de una iniciación que le ha permitido explorar el conjunto de los recursos de este sistema, al mismo tiempo que constatar sus limitaciones. Le queda por aprender a inventar más libremente, en el rodaje y luego en el montaje, confirmar, por decirlo todo, lo que ya ha comprendido: que hacer una película es dar a luz una creación que se resiste y reclama evolucionar con vida propia.

******

UN ROMPECABEZAS MAGISTRAL

— JEAN MITRY —

Siguiendo la escuela literaria anglosajona, nacida con James Joyce (Virginia Wolf, Aldous Huxley, Dos Passos, Faulkner), el tema de *Ciudadano Kane* está construido de forma acronológica. La vida de Charles Foster Kane es reconstruida a retazos, según la memoria de los diferentes narradores, según la importancia que los hechos que ellos evocan tuvo sobre sus respectivas vidas personales. El filme sigue, pues, un camino esencialmente psicológico. Algunos hechos que se entremezclan son presentados de modo diferente, según sean vistos por uno u otro de los interesados.

La película es una especie de rompecabezas que se reconstruye ante nuestros ojos y cuyo último elemento es el que nos da la clave. (Simbólicamente, Susan pasa el tiempo jugando con un "puzzle", en la gran sala de Xanadú, sin poder encontrar jamás la pieza que falta.) Pero, como subraya el diálogo, «ninguna palabra por si sola puede explicar la vida de un hombre». "Rosebud" es la palabra que falta, pero no explica al individuo, sólo le revela. La palabra clave de esta historia es, en efecto, la frase colocada ante la verja de Xanadú, con la que comienza y termina el filme: «No trespassing» (No entre). No se puede penetrar en el interior de una conciencia . El "YO" es un mundo prohibido. Sólo se comprende al hombre por su exterior, por comportamientos de los que las razones se nos escapan con frecuencia. El periodista ha llegado a reconstruir al individuo, al ciudadano Kane, tal como todos han podido conocerle, apreciarle o sufrirle. Pero no ha podido descubrir el ser que habla dentro de sí mismo.

Se ha hablado de "estilo barroco", de "barroquismo", a propósito del arte de Orson Welles. Pero es preciso entenderse: su arte es rutilante, "dionisiaco", lo

que es muy diferente. Si parece ampuloso o desequilibrado, sólo es una impresión de detalle, ya que nada está más perfectamente ordenado bajo esta apariencia de desorden. No es porque se componga, a veces, con elementos barrocos (el castillo de Xanadú) por lo que se le puede llamar "autor de temperamento barroco".

Además, si el relato, en *Ciudadano Kane*, es rutilante (conjunto de tentativas, de acercamientos, de búsquedas, de encuestas), es un conjunto rigurosamente construido, organizado, compuesto. Por ejemplo: se abre una secuencia entrando la cámara en la sala de fiestas nocturna, por el techo encristalado, desde lo alto del cual echamos la primera ojeada. ¿Gongorismo? ¿Amaneramiento? Aparentemente, sí. En efecto, es el símbolo de la desvergüenza que acompaña la violación de la personalidad que se hace sufrir a Susan, cuando los periodistas vienen a entrevistarla. Los símbolos psicoanalíticos, que abundan, dan a la película un aspecto barroco, porque la razón no coge rápidamente el sentido.

En otro momento, Kane se cruza con un coche que le mancha de barro. En el mismo instante, encuentra a Susan y volverá a echar barro sobre él, cuando coja la paleta de albañil, el día de la inauguración del nuevo edificio en construcción (símbolo de autopunición). Así, cada imagen del filme se apoya en una significación simbólica, que pretende aclarar el drama. *Ciudadano Kane* es, en resumen, el clasicismo más riguroso aplicado a la construcción de una forma, pero cuidando de que esta forma explique también las fuerzas oscuras y contradictorias que la dirigen.

La innovación principal de Orson Welles es la utilización dramática del plano general. El empleo de objetivos a "foco corto" permite la toma en todos los planos, del más próximo al más lejano. Así, en vez de aislar sucesivamente los hechos o los personajes, de fragmentar la acción, Welles lo coge todo en conjunto, en un gran decorado, en el que los personajes evolucionan más o menos en "gran plano" siguiendo su importancia momentánea.

Los actos y, sobre todo, las diferentes reacciones, determinadas por una misma causa, son entonces, tomados "simultáneamente". La diferencia de comportamientos permite definir o rodear al personaje, mientras que el montaje (o el efecto de montaje) está obtenido con la continuidad de una toma de vistas móvil. En otro aspecto, el filme se caracteriza por su ritmo, por la violencia de las imágenes-choque y de las panorámicas cortas, que contrastan con las largas secuencias; por los movimientos de cámara que empiezan y terminan con un largo plano fijo; por el empleo constante de ángulos insólitos

(picados, contrapicados, etc.). Por la concisión de su forma, siempre elíptica y simbólica (extremadamente dinámica y cursiva efectivamente), por su construcción original, por el interés psicológico y la crítica social que encierra, *Ciudadano Kane* es una de las indiscutibles obras maestras del cine.

******

CIUDADANO KANE. *EL GIGANTE FRÁGIL*

— FRANÇOIS TRUFFAUT —

Rodada en Hollywood durante los meses de agosto, septiembre y octubre de 1940, estrenado y exhibido al año siguiente en Estados Unidos, *Ciudadano Kane* llegó a Francia con seis años de retraso por culpa de la guerra. El estreno de *Citizen Kane* en París, a primeros de julio de 1946, fue un acontecimiento extraordinario para los aficionados al cine de nuestra generación. Después de la Liberación, descubríamos el cine americano e íbamos "quemando" uno tras otro a los realizadores franceses que habíamos admirado durante la guerra. Más fuerte todavía era nuestro desencanto por los actores franceses y nuestra progresiva afición por los americanos. ¡Abajo Pierre Fresnay, Jean Marais, Edwige Feuillere, Raimu, Arletty! ¡Viva Cary Grant, Humphrey Bogart, James Stewart, Gary Cooper, Spencer Tracy, Laureen Bacall, Gene Tierney, lngrid Bergman, Joan Bennett!

Una opción tan radical se explica porque las revistas de cine, y en especial "L'Ecran français", se entregaban sin paliativos a un anti-americanismo que nos sublevaba. Durante la ocupación, el cine alemán fue muy mediocre, y estando prohibido el anglosajón, el cine francés había prosperado mucho. Las películas francesas se amortizaban con la sola explotación en nuestro país y las salas estaban a menudo llenas a rebosar. Después de la Liberación, los acuerdos políticos "Blum-Brynes" autorizaron un inmenso lote de películas americanas para nuestras pantallas.

No resultaba raro ver por las calles de París manifestaciones de directores y actores reclamando una disminución del número de filmes americanos importados. Quizás por afición a lo extranjero, o por afán de novedades, o por romanticismo y ciertamente por espíritu de contradicción y amor a lo vivo,

decidimos que nos iba a gustar cualquier cosa que procediera de Hollywood. En este ambiente propio del año 1946, nos enteramos de que existía Orson Welles. Pienso que lo extravagante de su nombre contribuyó a fascinarnos –a los franceses Orson les suena parecido a osezno (ourson)– y nos enteramos al mismo tiempo de que este osezno de treinta años había rodado *Ciudadano Kane* a los veintiséis, la misma edad que tenía Eisenstein cuando hizo *El acorazado Potemkin*.

Un artículo de Jean-Paul Sartre que había visto la película en Estados Unidos preparó el terreno, y las críticas francesas fueron unánimemente elogiosas. Pero algunos se armaron un lío a la hora de resumir el argumento hasta el punto de contradecirse unos y otros a propósito del significado dado a la palabra "Rosebud". Algunos afirmaban que era el nombre de la bola de cristal que contenía los copos de nieve, que Kane deja caer de su mano antes de morir. Denis Marion y André Bazin orientaron correctamente la investigación periodística y solicitaron de la RKO, distribuidora de la película, que añadiera un subtítulo ("Rosebud") en el momento exacto en que el trineo infantil es devorado por las llamas.

La confusión entre el trineo y la bola de cristal fue pretendida por Welles ya que esta encierra dentro de sí copos de nieve que caen sobre una casita y en dos momentos distintos Kane pronuncia la palabra "Rosebud" relacionándola con la bola: cuando muere y la deja caer, y cuando tiene en la mano en la escena en que su segunda esposa, Susan Alexander, le abandona.

Tan mágico como Rosebud nos parece el nombre de Xanadú porque en Francia desconocíamos el poema de Coleridge sobre Kubla Kan, que está citado literalmente en la película y que a nuestros oídos franceses sonaba como el texto de un noticiario cinematográfico ("News on the March"):

«Legendary was the Xanadú where Kubla
Khan decreed his stately pleasure dome:
where twice five miles of fertile ground
with walls and towers were girdled round.»

Es lógico, por tanto, pensar que el mismo nombre de Kane venga de Kan, como el de Arkadin viene probablemente de lrina Arkadina, la protagonista-actriz de "La alondra" de Chejov.

Ciudadano Kane, que no existe como tal si no es en versión original, nos desintoxicó de nuestro hollywoodismo fanático y nos convirtió en cinéfilos exi-

gentes. Esta película es, sin duda, la que más vocaciones cinematográficas ha suscitado en todo el mundo. Y resulta curioso esto porque siempre se ha dicho y con razón que la labor de Orson Welles era inimitable y porque además la influencia que ha ejercido ha sido, por lo general, indirecta y subterránea, excepto en algunos casos en que es más clara, por ejemplo, en *La condesa descalza* de Joseph L. Mankiewicz, *Les mauvaises rencontres* de Astruc, *Lola Montes* de Max Ophüls y en *Ocho y medio* de Fellini.

Las películas producidas en Hollywood, a las que me refería antes y que nos gustaban tanto, nos encantaban pero nos parecían inalcanzables: podíamos ver y volver a ver *Las tres noches de Eva (Lady Eve), El sueño eterno* (*The Big Sleep), Encadenados* (*Notorius), Perversidad* (*Scarlett Street)*, pero no favorecían la idea de que nosotros podríamos un día hacer cine. Lo único que sacábamos en claro es que si el cine fuera un país, Hollywood sería sin lugar a dudas su capital.

Por eso quizás, por su doble aspecto de pro-Hollywood y de anti-Hollywood, *Ciudadano Kane* nos llamó tanto la atención. Y quizás también por su insolente juventud, por la mentalidad europea de Welles que se traslucía cla-

ramente. Pienso yo que la causa de que Orson tenga una visión antimaniquea del mundo, de que haya conseguido borrar y emborronar a su gusto la noción de protagonista y la de bueno y malo, se debe, más que a sus viajes por el extranjero, al conocimiento precoz e intenso de Shakespeare. Les voy a hacer una confesión de autodidacta: tenía catorce años en 1946 y ya había abandonado los estudios; a través de Welles descubrí a Shakespeare de la misma forma que mi afición por la música de Bernard Herrmann me indujo a escuchar la de Stravinsky en quien se inspira con frecuencia.

El talento de Orson Welles nos parecía más próximo a nosotros que el talento de los directores americanos tradicionales a causa de su juventud y su romanticismo. Everett Sloane, que encarna el personaje de Bernstein en *Ciudadano Kane* cuenta que un día de 1896 el barco en el que viajaba se cruzó en la bahía de Hudson con otro en cuya cubierta había una chica vestida de blanco, con una sombrilla en la mano; la vio sólo un instante y no la ha vuelto a ver más, pero desde entonces piensa en ella por lo menos una vez cada mes. Pues bueno, tras esa escena de corte chejoviano nosotros intuíamos no a un "gran director" sino a un amigo, a un cómplice de nuestras preocupaciones, a un hombre al que nos sentíamos unido en ideas y afectos.

Nos gustó esta película de principio a fin porque era una película total: psicológica, social, poética, dramática, cómica, barroca. *Ciudadano Kane* es, al mismo tiempo, una demostración de la voluntad de poder y una ridiculización de esa voluntad de poder, un himno a la juventud y una meditación sobre la vejez, un ensayo sobre la vanidad de todas las ambiciones humanas y un poema sobre la decrepitud, y en el transfondo de todo esto, una reflexión sobre la soledad de los seres excepcionales, genios o monstruos, monstruosamente geniales.

Ciudadano Kane es, a la vez, una primera película por su aire experimental de querer "meterlo todo" y una película-testamento por su visión global del mundo. Sólo mucho tiempo después del gran impacto que me causó en 1946 he podido comprender por qué *Ciudadano Kane* es un filme único y en qué es único. Se trata de la primera película realizada por un hombre célebre. Chaplin no era más que un mimo emigrado cuando debutó delante de la cámara. Renoir era, a los ojos de la profesión, el hijo de papá que se dedica al cine por afición y que dilapida el dinero de su familia realizando *Nana*. Hitchcock no era más que un diseñador de rótulos que sube un peldaño al dirigir *Blackmail*. Sin embargo, Orson Welles, incluso antes de comenzar *Ciudadano Kane*, era conocido en toda Norteamérica y no solamente por su emisión radiofónica

sobre los marcianos. Era ya un personaje famoso, y los periódicos profesionales de Hollywood titulaban las noticias del rodaje con un irónico: «Silencio, un genio está trabajando».

Por lo general, se alcanza la fama tras haber realizado buenas películas pero es raro ser famoso a los veinticinco años y que, siendo famoso tan joven, le encarguen a uno dirigir una película. Por esta razón, *Ciudadano Kane* es también la única "primera película" que aborda el tema de la celebridad considerada en sí misma. En fin, queda muy claro que la precocidad legendaria de Orson Welles era cierta. ¡Cómo, si no, pudo presentar con tanta plausibilidad y autenticidad el desarrollo de la vida entera de Charles Foster Kane desde la infancia hasta su muerte! Al revés que el debutante temeroso, que se esfuerza por rodar una película que le permita introducirse en la industria, Orson Welles, a causa de su enorme fama, estaba obligado a rodar "la película", la obra maestra que resumiera todos los anteriores y configurara a los que se hicieran después. Pues bien... ¡Dios santo! ¡No cabe duda de que ganó esta apuesta de locos!

Mucho se han discutido las cuestiones técnicas que resolvió Orson Welles. ¿Lo aprendió todo unas semanas antes del rodaje? ¿Se vio muchas películas? Este problema es un problema mal planteado. Hollywood está lleno de cineastas que han rodado más de cuarenta películas y que no han aprendido a montar bien dos planos seguidos, por ejemplo, Daniel Mann o Delbert Mann... Para hacer una buena película basta con tener inteligencia, sensibilidad, intuición y unas cuantas ideas. Welles tenía de todo esto para dar y vender. A Thatcher que le increpa: «Entonces, ¿es así como concibes la dirección de un periódico?, el joven Kane le contesta: «No tengo ninguna experiencia de cómo se dirige un periódico, señor Thatcher. Me limito a poner en práctica todas las cosas que se me ocurren».

Al volver a ver ahora *Ciudadano Kane*, me doy cuenta de que me lo sabía de memoria, pero no como se conoce una película sino como se recuerda un disco. No estaba seguro de qué imagen iba a venir a continuación, pero estaba seguro del sonido que iba oírse, del timbre de voz del personaje que iba a hablar, del encadenado musical que facilitaba la transición a la escena siguiente. (Antes de la ópera prima de Welles nadie de Hollywood sabía utilizar bien la música en las películas). Desde este punto de vista, *Ciudadano Kane* viene a ser la primera –y la única– película radiofónica. En el transfondo de cada secuencia, hay una idea sonora que le da tono: la lluvia en la claraboya del cabaret "El Rancho" cuando el investigador visita a la cantante fracasada que mal-

vive en Atlantic City, los ecos sobre los mármoles de la biblioteca Thatcher, las voces que se superponen sistemáticamente en todas las escenas con varios personajes, etc... Muchos cineastas saben que deben seguir el consejo de Augusto Renoir: llenar la imagen cueste lo que cueste. Pero Orson Welles es uno de los pocos que ha comprendido que hay que llenar la banda sonora cueste lo que cueste.

Antes de decidirse por *Ciudadano Kane*, Orson Welles había estado preparando la adaptación de "Heart of Darkness" de Joseph Conrad y quería hacerla sin mostrar al narrador que sería reemplazado por la cámara subjetiva. Quedan algunos restos de esta idea en *Ciudadano Kane*. Thomson, el hombre que hace la encuesta, es presentado siempre de espaldas a lo largo de la película, lo que contraviene las reglas clásicas del montaje de campo-contracampo. La historia avanza como si fuera un reportaje periodístico, y teniendo en cuenta los aspectos visuales de la película casi podríamos decir que más se trata de confeccionar y maquetar una primera plana que de una "puesta en esce-

na" cinematográfica. Una cuarta parte de los planos están realizados por medio de trucos, y por eso, casi se trata de una película "de animación" a causa de la manipulación efectuada con el celuloide. ¿Cuántos planos basados en la profundidad de campo –empezando por el del vaso con veneno en la alcoba de Susan– están conseguidos mediante el trucaje de "cache contra-cache", que es el equivalente cinematográfico del fotomontaje de los periódicos sensacionalistas? Desde esta perspectiva, *Ciudadano Kane* es un filme lleno de manipulación en contraste con el siguiente, *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*), filme romántico que parece realizado en oposición constante y deliberada a *Ciudadano Kane*: secuencias largas, primacía del actor sobre la cámara, dilatación del tiempo real, etc...

En *El cuarto mandamiento* se utilizan menos de doscientos planos para contar una historia que dura unos veinticinco años (en contraste con los 562 de *Ciudadano Kane*). Como si este segundo filme hubiera sido realizado por otro cineasta que detestara al primero y quisiera darle una lección de modestia. Orson Welles, que es simultáneamente un gran artista y un gran crítico, es un cineasta que remonta el vuelo con facilidad pero que juzga severamente sus experimentos aéreos. De ahí la importancia siempre creciente del trabajo realizado por él en la mesa de montaje con respecto a sus últimas películas. Algunas de estas dan la impresión de haber sido rodadas por un exhibicionista y montadas por un censor.

Volvamos a *Ciudadano Kane*. En este filme parece como si Welles, en la cima de su orgullo, hubiera rechazado las reglas del cine y sus limitaciones ópticas. Como si, a fuerza de trucos –hábiles y logrados unos, fallidos otros–, hubiese querido que el filme se pareciera plásticamente a los "cómics" americanos, en los que la fantasía del dibujante permite colocar a un personaje en primer plano, detrás de este a su interlocutor de pie y, al fondo de la viñeta, a diez personajes cuyas corbatas tienen unos rasgos tan definidos como la verruga de la nariz del personaje situado en primer plano. ¡Es un milagro! ¡Un milagro único y que nunca se ha repetido! ¡Un milagro que sucede delante de nuestros ojos cincuenta veces seguidas y que proporciona a la película una estilización, una idealización visual que no tienen parangón ninguno, porque tamaña empresa no había sido intentada desde que F.W. Murnau rodara *El último* (*Der letzte Mann*) y *Amanecer* (*Sunrise*). Los grandes cineastas plásticos (Murnau, Lang, Eisenstein, Dryer, Hitchcock) debutaron en el cine antes de la llegada del sonoro. No es exagerado, pues, afirmar que Welles es el único temperamento visual que ha surgido en el cine tras la aparición del cine sonoro.

Una buena secuencia de western puede ser de John Ford, pero también de Raoul Walsh o incluso de William Wellman o Michael Curtiz, pero el estilo de Orson Welles, como el de Alfred Hitchcock, es reconocible en cualquier escena. El estilo visual de Orson Welles es personal e intrasferible, inimitable, entre otras cosas porque –como en el caso de Chaplin– comporta una técnica muy peculiar que potencia la presencia física del actor-autor en el centro de la pantalla. Welles es el que atraviesa en diagonal la imagen, Welles es el que organiza un estrépito sonoro que se acaba bruscamente para que de improviso tome él la palabra en voz muy baja. Welles es quien contesta mirando por encima de su interlocutor como si no pudiera hablar más que con las nubes (influjo shakespeariano). Welles es el que, contra toda costumbre, libra a la cámara de su posición horizontal de forma que, a veces, la perspectiva óptica cambia y parece que la tierra se inclina ante el protagonista que se dirige a grandes zancadas hacia el objetivo.

Orson Welles tiene todo el derecho del mundo para condenar esas películas romas, encogidas y estáticas porque las suyas son completamente dinámicas y se desarrollan delante de nuestros ojos como si fueran música.

Al volver a ver ahora *Ciudadano Kane* hacemos otro descubrimiento: esta película parece una locura de lujo y de coste. Y sin embargo, está hecha con retales y descartes literalmente pegoteados. No hay apenas figuración sino muchos planos de conjunto. Hay grandes mansiones, pero muchos muros trucados y, sobre todo, infinidad de "insertos" (primerísimos planos de campanillas, de timbales, páginas de periódico, adornos, fotos, maquetas) y cantidad de fundidos encadenados. La verdad es que *Ciudadano Kane* no es una producción pobre, pero sí, ciertamente, modesta, y que si parece suntuosa y lujosa, se debe al prodigioso trabajo realizado en la sala de montaje y en la grabación, que ha conseguido valorar todos y cada uno de sus elementos, se debe, sobre todo, al extraordinario refuerzo que supone por la imagen una banda sonora que es la más creadora de la historia del cine.

Cuando era un cinéfilo adolescente y vi *Ciudadano Kane*, el personaje central del filme me llenaba de admiración. Me parecía que era un hombre importante y famoso. Mezclaba en la misma idolatría a Orson Welles y Charles Foster Kane. Pensaba que la película alababa la ambición y el poder. Después, al ver muchas veces la película, convertido ya en crítico de cine y por tanto, acostumbrado a analizar mis gustos, descubrí el aspecto crítico, la carga de denuncia de *Ciudadano Kane*. Me di cuenta de que el personaje con el que había que estar de acuerdo era Jedediah Leland (interpretado por Joseph Cot-

ten). Comprendí que la película mostraba el lado ridículo del éxito social. Ahora que soy director de cine y vuelvo a ver quizás por trigésima vez *Ciudadano Kane*, lo que más me impresiona es su ambivalencia como cuento de hadas y fábula moral.

No me atrevo a decir que la obra de Welles es puritana, porque desconozco cómo puede entenderse esta palabra en Norteamérica, pero siempre me ha sorprendido por su castidad. El derrumbamiento de Kane está provocado por un escándalo sexual: «Candidate Kane found in love nest with 'Singer'», y sin embargo, hemos visto claramente que las relaciones Kane-Susan son paternofiliales, de protección de la chica. Esta unión –por llamarla de alguna manera– tiene que ver precisamente con la infancia de Kane y con su idea de la familia, pues cuando encuentra a Susan en la acera vuelve de un viaje familiar, vuelve de ver los muebles de sus padres apilados en un almacén, entre los cuales estaba probablemente el trineo Rosebud. Ella sale de una farmacia y tiene la mano en la mejilla porque le duelen las muelas. A él un coche acaba de ponerle perdido el traje con sus salpicaduras.

Fijémonos en que, un poco después, Kane va a pronunciar dos veces la palabra Rosebud, al morir y antes, en otra ocasión, cuando Susan le abandona. Rompe todos los muebles de su habitación. La escena es bien conocida, pero ¿se han fijado que la cólera de Kane se amansa cuando coge la bola de cristal? En consecuencia, está claro que Rosebud, ya anteriormente unido a la separación de su madre, lo estará también desde entonces al abandono de Susan. Hay separaciones que equivalen a la muerte.

Existe ya en *Ciudadano Kane* una cosmovisión a la vez personal, generosa y noble que se expresará todavía más claramente en el resto de la obra de Orson Welles. No hay nada vulgar, nada ruin en esta película, por otra parte, satírica, impregnada de una moral inventada y creadora, antiburguesa, una moral del comportamiento, con cosas que hay que hacer y cosas que no hay que hacer.

El denominador común a todos los filmes de Welles es el liberalismo, la afirmación de que el conservadurismo es un error. Los frágiles gigantes que ocupan el centro de sus fábulas crueles descubren que no pueden conservar nada, ni la juventud, ni el poder ni el amor. Charles Foster Kane, George Minafer Amberson, Michel O'Hara, Gregory Arkadin llegan a comprender que la vida está hecha de dolorosos desgarrones.

******

EL ENIGMA 'ROSEBUD'

— DAVID THOMSON —

La novedad más notable de *Ciudadano Kane* no fue su labor de fotografía, el sonido superpuesto ni su estructura en *flashback* (aunque todas estas cosas si supusieron un desafío). La gran dificultad consistió en advertir: «No creas que entenderás la película con un visionado, ni siquiera la entenderás con unos cuantos más». Y, así, en este caso el misterio es lo más preciado, tan preciado que cabría decir que la película nos lleva hacia lo inescrutable. En 1941, aquella fórmula no se consideró audaz ni innovadora, sino la negación de un medio de entretenimiento.

Empecemos por el principio. En su retiro, en su castillo y en su reino, un hombre se está muriendo. Antes o después, pronunciará su última palabra. ¿Se pasará horas y un año entero para decidir cuál, o será la primera que se le ocurra? En este caso, cualquiera que sea el proceso que nos lleve hasta la palabra, será con intensa emoción, como un beso para el espectador o para la cámara, la boca en primer plano como un barco en el que viajamos durante la vida. «Rosebud», dicen los labios, con la forma de una boca de Man Ray, flotando en el tiempo y el espacio. El susurro es impresionante, se oye su eco. Con esa exhalación, parece que llega la muerte. Vemos una bola de cristal que contiene una pequeña casa y una tormenta de nieve en su interior; se le cae de sus manos moribundas y se rompe en mil pedazos al chocar con el suelo.

¿Es el ruido o la palabra que hace que entre una enfermera, una mujer de blanco? No lo sabremos nunca, pero vemos la puerta distorsionada de una habitación abierta reflejada en uno de los cristales rotos. Nos damos cuenta de que la palabra no iba dirigida a la enfermera. Era un regalo para nosotros, su legado.

Orson Welles hace que nuestra mirada, y con ella nuestra atención, sean lo más engañosa posible. Siempre tendió a esconder secretos. Nunca vemos la habitación en lo que se denomina plano general, un plano con el que podría habernos ofrecido la información básica, pero aún así se da por supuesto que el hombre que dice «Rosebud», la gran boca y la esfera de cristal son parte del mismo espacio y de la misma acción. Los planos son breves y estudiados y la filmación en blanco y negro es muy dramática. La imagen de la enfermera está deformada por el cristal roto. Al tener que agudizar la mirada, algunos espectadores no advierten o no comprenden que se escucha «Rosebud» antes de que la enfermera entre en la habitación.

Cabe deducir que la enfermera escuchó la palabra desde el exterior de la habitación o que hay alguien más en el interior de la misma que sí la ha escuchado y se lo ha contado, pero esas cosas no se nos muestran y lo que se nos muestra apenas existe. Las películas no son solo una historia o un misterio, sino un código al que se ajusta la forma de ir revelando detalles a fin de crear la tensión que requiere el filme.

Welles podría haber filmado la muerte de Charles Foster Kane –de esos estamos hablando– con un plano general en el que viéramos a Kane moribundo en su butaca, pero reuniendo las piezas que se nos muestran podemos suponer cómo muere. Quizás esté acompañado, tal vez alguien lo atienda en ese momento. Se escucha esa palabra y se ve la bola cayendo de su mano inerte. Luego entra la enfermera. eso aclararía la escena o ayudaría a clarificarla. Pero lo esencial de esta película es que Welles quiere que el momento sea vívido pero misterioso, inquietante y fascinante. Depende de nosotros. En otras palabras, invita al espectador a ser parte de su película en cuanto empieza. Nos está contando una historia, pero quiere que recordemos que también está construyendo una película, ante la que debemos permanecer atentos y tener una actitud activa.

******

El mundo parece saber que el hombre moribundo dijo «Rosebud» antes de morir, pero nadie parece saber qué significa "Rosebud". La palabra basta para convencer a los periodistas –la gente de los noticiarios– de que no saben nada de ese tal Charles Foster Kane. "Rosebud" es un secreto. También es la mejor pista que podía dejar para que las mentes agudas empiecen a husmear. Escogen a un tipo llamado Thompson para que hable con las personas cercanas a

Charles Foster Kane y averigüe lo que significa "Rosebud". «Apuesto a que será algo muy simple», dice su editor.

Thompson emprende el viaje y se entrevista con la ex-mujer, la mano derecha de Kane, un amigo perdido y el mayordomo misterioso. «¿Alguna vez le oíste decir 'Rosebud'?» pregunta Thompson. «No, nunca» contestan, «podría haber sido... bueno, algo que perdió». Es probable que un hombre que lo tiene todo se acuerde de algo que perdió.

Un hombre, un mayordomo, dice que oyó la palabra. Estaba cerca de la enfermera esa última noche. Pero no, no sabe lo que significa. La búsqueda llega a su fin. La gente de los noticiarios se encuentra en un almacén lleno de las pertenencias de Kane. La mayor parte van a ser incineradas: encienden los hornos. Los periodistas se marchan. La cámara se queda. Y nosotros estamos allí cuando un obrero recoge un viejo trineo del siglo XIX, el juguete de un niño, y lo lanza al horno. ¿Es la cámara que mira, o es solo nuestra curiosidad? Es el final justo para la investigación. Somos nosotros quienes hemos escuchado la palabra, y somos nosotros quienes averiguamos la respuesta. Cuando el trineo empieza a quemarse, la cámara se acerca, la música va *increscendo* hacia un angustioso aunque estimulante clímax y vemos la inscripción "Rosebud" apenas unos segundos antes de que las llamas la devoren. En el mismo instante en que se produce la revelación, la pista queda destruida.

Ahora vemos la afinidad con el inicio del filme, organizado a partir de la pregunta: «¿Qué significa Rosebud?». Así como no vemos que ningún personaje de la película oiga la última palabra, ninguno de los críticos y estudiosos ha dado con su significado, pero sí nosotros juntos y a solas. Tal vez al espectador le ayude saber que Orson Welles estuvo toda su vida fascinado por la magia y la prestidigitación. ¿Empiezas a entender por qué debemos mirar con atención si realmente queremos ver?

Pero más allá de esto, nos toca a nosotros decidir si "Rosebud" sirve para medir el afecto y el sentimiento de pérdida de aquellos días en Colorado, cuando Charlie escenificaba la Guerra Civil, gritaba: «¡Viva la Unión!», al mismo tiempo que sus padres se separaban, y jugaba en la nieve cuando el mundo era todo blanco, antes de que llegara la oscuridad. O acaso "Rosebud" es solo la trampa de un juego, una dulce evasión, un amago, una manera de decir: Bueno, la vida tiene que tratar de algo, así que mejor dejarnos de cuestiones importantes; que trate de "Rosebud" y de que hace tiempo había esperanza, calma y juegos, cuando todo lo demás quedaba apartado en el rincón oscuro de la vida. Nos toca a nosotros decidir.

EL ESTUDIO DE UN COLOSO

— PETER COWIE —

Podemos olvidarnos de Kane, pero no del sueño de Kane.
—William Whitebait

Ciudadano Kane es sobre todo el estudio de una personalidad. No es, como con frecuencia han dicho los críticos, un ataque frontal a los monopolios de las grandes finanzas y la política norteamericana (como lo es, por ejemplo, *El político* [*All the King's Men* , 1949], de Robert Rosse, o *Un rostro en la multitud* [*A face in the Crowd* , 1957], de Elia Kazan), ni es tampoco el estudio de la mente y las preocupaciones privadas de un hombre (como es, por ejemplo, *Fresas salvajes* [*Wild Strawberries*, 1957] de lngmar Bergman). Kane es una personalidad cuya eminencia y publicidad dependen únicamente de su habilidad para proyectar su propia imagen grandilocuente; se convierte en un símbolo («Pocas vidas privadas fueron más públicas», clama el noticiero). El hecho de que sea un magnate de la prensa contribuye a justificar la excesiva publicidad que logra, pero eso no es más vital para el tema que la propia palabra "Rosebud". Su vida e influencia no son vistas a través de sus propios ojos, sino a través de los ojos de otras personas. Toda la película es un gran reportaje (sin utilizar el término en su sentido peyorativo), una ampliación y extensión del noticiero que aparece al principio. Así, el método de *flashback* empleado por Orson Welles y Herman J. Mankiewicz es vital para el éxito de la película. La obra anterior de Mankiewicz había demostrado su interés por la biografía y por un estilo narrativo que buscaba la objetividad exponiendo diversos puntos de vista, a veces muy dispares.

Kane es todas las cosas para todos los hombres. Para el propio Welles, «Kane es un hombre que abusa del poder de la prensa popular y también se enfrenta a la ley, contra toda la tradición de la civilización liberal» y «a la vez egoísta y desinteresado... a la vez un idealista y un tramposo, un gran hombre y un individuo mediocre». Para Thatcher, su antiguo tutor, en su declaración a la prensa, es «nada más o nada menos: un comunista» y un egoísta despiadado que no sabe cómo manejar el dinero; más bien un niño malcriado. Para los editores de noticieros y para «cuarenta y cuatro millones de lectores de noticias», es un gigante colosal, de tamaño más que natural, que dominó cuatro décadas de la vida norteamericana. Para Susan, su amante y esposa sucesivamente, parece un terrible monstruo que la lanzó a una carrera desastrosa como cantante, sin pedirle siquiera su consentimiento; malvado, materialista e incapaz de amar a nadie. Para Leland, su amigo de la universidad, es cínico y ligeramente malévolo («nunca le daba nada a uno, simplemente dejaba una propina») y «siempre estaba tratando de probar algo». Para Bernstein, su administrador general, era quizás más simpático, «un hombre que perdió casi todo lo que tenía», un hombre al que había que compadecer y reverenciar. (Es interesante observar, por cierto, que el propio mentor de Welles en su juventud fue cierto doctor Bernstein, que le regaló, entre otras cosas, un teatro de títeres cuando era niño.) Para Raymond, su calculador mayordomo de Xanadú, Kane es un patético viejo tonto. Para sí mismo, Kane es simplemente un hombre plenamente autónomo.

«Sólo hay una persona en este mundo que decida lo que debo hacer, y esa persona soy yo», le dice el magnate a Emily en la escena con Getty en las habitaciones de Susan. Cuando sus periódicos son afectados por la depresión de 1929, les dice a Thatcher y a Bernstein: «Si no hubiera sido muy rico, hubiera podido ser un gran hombre.» Sin embargo, con los años esta honradez de apreciación se desvanece gradualmente. Kane teje a su alrededor un mito que, en definitiva, él mismo acaba por considerar como la verdad; sus referencias pasajeras a "Rosebud" emanan siempre de su subconsciente y, por lo tanto, nunca puede captar del todo la naturaleza exacta de la laguna que le ha impedido estructurar una vida plenamente satisfactoria. Como observó André Bazin en este contexto, no vale nada conquistar el mundo si se ha perdido la propia infancia.

Como para reparar la pérdida de su amado trineo, Kane dedica una gran parte de su vida a coleccionar objetos materiales. Los almacena omnívoramente, desde el diamante más grande del mundo («No sabía que coleccionaba

diamantes», dice Leland; «Colecciona a alguien que colecciona diamantes» replica Bernstein) hasta «el zoológico privado más grande desde Noé». Y todo lo que logra a través de estas adquisiciones son múltiples reflejos de su propio ego, simbolizados en el espejo frente al cual Kane pasa cojeando en Xanadú cuando se acerca el final. Las estatuas y otros objetos artísticos de Xanadú sugieren la fútil incapacidad de Kane para crear. Nada permanece después de su muerte, salvo el humo negro que se cuela en el aire desde las chimeneas de su palacio cuando todos sus "cachivaches", el trineo entre otras cosas, son entregados a las llamas. De quienes permanecen largamente dentro de su ámbito de poder, sólo Bernstein sigue siendo un fiel apóstol. Leland lo niega, como Pedro negó a Cristo. Bazin sostiene que Kane se venga por fin de sus padres y de Thatcher, «jugando con su poder social como un gran trineo, como para excitarse con el mareo de la fortuna, o para golpear a aquellos que se atreven a poner en entredicho la base moral de sus actos y de sus placeres». Sus obsesiones se insinúan en las líneas finales de *La dama de Shangai*: «Ella estaba muerta y yo tenía que tratar de olvidarla... inocente o culpable, nada quiere decir, lo principal es saber cómo crecer.»

El problema de "Rosebud" merece cierta atención. Welles mismo es el primero en reconocer que «es un Freud barato, de pacotilla». Y, como dice resignadamente Thompson al final de la película: «No creo que la palabra 'Rosebud' pueda explicar la vida de ningún hombre. Supongo que 'Rosebud' no es más que una pieza en el rompecabezas.» El trineo no es en sí mismo tan precioso para Kane (nunca se le ve mirarlo, aunque está entre sus pertenencias en Xanadú), pero evoca para él recuerdos de una inocencia infantil muy lejana de los "Chicago, Nueva York y Washington" a los que Thatcher lo introdujo tan bruscamente. La escena en el pisapapel que encuentra en el cuarto de Susan en Xanadú y que guarda consigo hasta su muerte es la de una cabaña en medio de una tormenta de nieve, notablemente parecida a la casa de huéspedes de la señora Kane. «Las tres claves de 'Rosebud' aparecen en los momentos en que Kane es tratado muy remotamente: en la críptica escena de la muerte al principio, en los recuerdos poco amistosos de su tutor banquero y en la narración final en *flashback* de un mayordomo cínico. La narración de sus relaciones más cercanas no ofrece claves de la verdad simbólica de su vida.» El énfasis más obvio de Welles en la importancia sentimental de "Rosebud" se halla en sus tres disolvencias, que muestran el trineo abandonado gradualmente cubierto por la nevada, después que el joven Kane se ha ido con Thatcher. No se explica cómo llegó el trineo finalmente a Xanadú, aunque

puede conjeturarse, por la primera conversación de Kane con Susan Alexander, que lo rescató, con otras pertenencias de su madre, «en un almacén del oeste».

Negativamente, porque "Rosebud" no resulta ser el nombre de una muchacha, como sería de esperarse (y como lo supone incluso Bernstein), sino que es como una prenda de las infelices relaciones de Kane con la gente en general. No tiene amigos, sólo conocidos, porque insiste en colocarse en un pedestal por encima de los que tratan de conocerlo. La arrogancia y la falta de respeto moral son los vicios que conducen a su aislamiento. Thompson, en su segunda entrevista con Susan en El Rancho, observa: «De cualquier manera, usted sabe, no puedo dejar de sentir un poco de lástima por Mr. Kane», a lo que Susan responde sin vacilar un instante: «¿Y no cree usted que yo también lo siento?» Debido en parte, por supuesto, a la actuación simpática de Welles, sentimos cierta piedad por este magnate que tanto lucha por superar su falta fundamental de fibra espiritual.

¿Puede alegarse algo sólidamente, en efecto, en favor de Kane? La acusación de Susan –que la convirtió en cantante de ópera contra su voluntad– es evidentemente injusta, especialmente ya que en su primera entrevista con él, ella reconoció que siempre había ansiado ser cantante (aunque, por supuesto, esto lo recuerda Leland y, en consecuencia, es sospechoso porque es de suponer que Leland sólo oyó la versión del encuentro del propio Kane). El propio Leland, aunque exteriormente parece una personalidad atractiva, es indudablemente desagradecido con Kane si se considera la observación de Bernstein de que era el hijo de un hombre cuyas deudas, al morir, eran inmensas. Raymond, con su transparente codicia de dinero (le pide a Thompson mil dólares a cambio de información acerca de "Rosebud") se revela rápidamente como un simple parásito pegado a un Kane que envejece. Y el testamento de Thatcher es de interés simplemente biográfico, ya que sus irascibles ataques a su protegido son causados en parte por los celos, en parte por el desprecio y en parte por la hipocresía.

Cuando se considera todo esto, los dos pecados imperdonables (a los ojos del mundo) cometidos por Charles Foster Kane son su abandono de una Emily perfectamente inofensiva, su primera esposa, y su predominante egoísmo, que arruina las vidas de tantos, aunque algunos de ellos casi se ofrecen para ser manejados por su fantasía. Su inestable deseo de riqueza material lo condena también en la opinión de la sociedad; pero lo que hay que acentuar aquí es indudablemente que Kane cuando menos gastó su dinero, lo gastó

Joseph Cotten

además en obras de arte que perduran en fosilizada soledad más que en placeres sensuales: en verdad, las comodidades de Xanadú parecen en extremo espartanas y el gran picnic al final parece bastante inapropiado como resultado. En última instancia, nadie puede negar que Kane se ganó cada onza de su fortuna mediante su propio esfuerzo y entusiasmo. Nunca hubiera podido vivir de su interés.

Ciudadano Kane se hizo a principios del otoño de 1940 y la edición le llevó a Welles nueve meses, trabajando seis días a la semana. Antes había estudiado las películas más importantes en la historia del cine en el Museo de Arte Moderno. «John Ford fue mi maestro. Mi propio estilo no tiene nada que ver con el suyo, pero *La diligencia* [*Stagecoach*] fue mi libro de texto cinematográfico. La vi más de cincuenta veces.» Entonces, justamente antes de filmar la película, Welles se pasó varias semanas en los estudios, familiarizándose con la rutina y el equipo. Se negaba a oír a los técnicos que le decían que lo que quería hacer era imposible.

Los críticos han dedicado casi más espacio al alboroto suscitado por *Ciudadano Kane* al estrenarse que a sus méritos cinematográficos. Sin embargo, un resumen de los acontecimientos puede contribuir a situar a la cinta en su contexto histórico.

Los problemas empezaron cuando a oídos de William Randolph Hearst llegaron rumores de que la película de Welles era una caricatura de su vida. Hearst era un magnate del periodismo como Kane y el parecido entre los dos hombres parecía extenderse inclusive a los pequeños detalles. Se dijo enseguida que el personaje de Susan Alexander correspondía a Marion Davies, una joven estrella de cine de quien Hearst se había enamorado en 1918, sólo dos años después que Kane había conocido supuestamente a Susan. Hearst ofreció a la RKO los ochocientos mil dólares que había costado la película si la quemaban en vez de exhibirla.

Cuando esta maniobra fracasó, Hearst amenazó con atacar a toda la industria cinematográfica norteamericana en sus periódicos. La RKO tropezó con dificultades para encontrar circuitos para la exhibición de la película, puesto que Warner, Loews y Paramount dependían considerablemente de los periódicos de Hearst para su publicidad. Por fin, la RKO exhibió *Ciudadano Kane* únicamente en sus propios cines, y en Nueva York y Los Ángeles tuvo que alquilar salas independientes. Hearst prohibió que sus periódicos mencionaran ninguna película de la RKO.

La fecha de estreno estaba fijada originalmente para el 14 de febrero de 1941, pero el violento choque entre Hearst y la compañía productora demoró la primera exhibición pública hasta el 9 de abril de 1941 (aunque la prensa vio la película en privado durante el mes de marzo). Hasta ahora Welles niega intencionadamente que haya creado a Kane tomando como modelo a Hearst («A Kane le habría gustado ver una película de su vida, pero a Hearst no; no tenía suficiente estilo»). La película podía haberse basado igualmente en la

vida de Jules Brulatour, el propietario de la Kodak, que quiso hacer de su esposa una cantante.

Ciudadano Kane es de importancia primordial para la historia del cine por la audacia y el virtuosismo de la técnica de Welles, y por la influencia que el estilo habría de ejercer sobre el cine, en todas partes del mundo, durante las dos décadas siguientes. Ahora puede considerarse claramente que se adelantó unos quince años a su tiempo y ni siquiera así se adapta a ningún patrón de progreso estético. Sigue siendo, como algunas de las otras obras de Welles, una creación fantástica y única, un reflejo sobrecogedor del genio de su inventor. Los críticos han tratado de rebajar su importancia estableciendo paralelos literarios y dramáticos: «Por primera vez en la pantalla hemos visto el equivalente de una novela de Dos Passos» y «Aparte de su importancia cinematográfica, *Ciudadano Kane* constituye, desde el punto de vista de la construcción, una revolución tal como no la ha experimentado el arte dramático desde Esquilo»; y, más lúcida, la reseña de Dilys Powell cuando la película fue exhibida por primera vez en Inglaterra en 1941: «No se trata en este caso de un experimento por el experimento mismo; se trata de un hombre con un problema de narración que resolver, que utiliza la luz, la situación, el sonido, la posición de la cámara y el movimiento del mismo modo que un escritor auténtico utiliza las palabras, las frases, las cadencias, los ritmos; utilizándolos con la facilidad y audacia y recursos de alguien que domina y no es dominado por su medio de expresión.»

No obstante, muchos de los recursos técnicos utilizados con tanto éxito por Welles habían sido introducidos antes de 1940. Su brillantez procede de su habilidad para sintetizar y armonizar todos los métodos estilísticos posibles en un instrumento coherente para contar su historia. Sólo Gregg Toland, el camarógrafo, estuvo de acuerdo con Welles en adoptar una fotografía de profundidad de campo y utilizar un set cerrado, y fue recompensado con un crédito del mismo tamaño que el del propio director al final de la película. Toland nació en Illinois en 1904, trabajó mucho con Wyler y, al morir en 1948, era el director de fotografía mejor pagado de Hollywood. «No ha habido nadie de su clase» dice actualmente Welles.

Todas las escenas de *Ciudadano Kane* se filmaron bajo techo, no parcial, sino completo. «Supongo que la verdadera revolución que provocamos fue cerrar la parte de arriba del set... Es desastroso dejar que un director de fotografía ilumine un set sin techo; es artificial.» Toland pudo utilizar el proceso de profundidad de campo que había elaborado durante dos años. Esto permi-

SILENCE

tía a la cámara registrar objetos a una distancia de sesenta centímetros o varios centenares de metros con la misma claridad. La apertura del lente nunca era mayor de f.5.6 y el lente mismo estaba especialmente recubierto lo que, junto con el uso de película muy rápida, permitía a Welles filmar escenas brillantemente iluminadas.

La profundidad de campo había sido ejercitada, un poco por accidente, en etapas anteriores en la historia del cine. Un ejemplo se encuentra en *The Musketeers of Pig Alley* (1912) de D.W. Griffith, donde los personajes avanzan hacia la cámara hasta que los que están en primer plano se encuentran en un enfoque tan preciso como los que todavía siguen en segundo plano. Pero después de 1925, el uso de película pancromática obligó a los directores de fotografía a abandonar los lentes de profundidad de campo en favor de lentes más "brillantes"; y estos, al registrar los primeros planos, tendían a hacer que todo, en segundo plano, apareciera borroso y fuera de foco. Cuando la sensibilidad de la película mejoró en los años treinta, Jean Renoir fue uno de los primeros directores que advirtieron las ventajas de la profundidad de campo. Varias tomas en *Boudu salvado de las aguas* (*Boudu sauvé des Eaux*, 1932) y *La regla del juego* (*La regle du Jeu*, 1939) así lo demuestran. Pero Welles, suponiendo que la profundidad de campo no presentaba problemas técnicos para un equipo de directores de fotografía capaces, empleó sistemáticamente los lentes con el resultado de que su película consigue en gran medida el campo de visión que abarca el ojo humano, aun en los gigantescos primeros planos (por ejemplo, los labios de Kane moribundo, cuando murmura: «Rosebud»). En filmes posteriores, especialmente *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958) y *El proceso* (*Le procès*, 1962), Welles utilizaría cada vez más esta longitud focal de 18.5 mm.

La fotografía de profundidad de campo en todo *Ciudadano Kane* puede escalonar a los personajes, por decirlo así, mostrando diversas acciones –diversos puntos de interés– simultáneamente. Señalaré cinco diversos ejemplos entre otros, del enriquecimiento de la película logrado por Welles gracias a este recurso. Primero, cuando la señora Kane está firmando el documento que nombra a Thatcher tutor del pequeño Kane, Welles sitúa al padre a la izquierda del cuadro, a la madre a la derecha (en primer plano), con Thatcher inclinado sobre ella y, en segundo plano, más allá de la ventana, al muchacho jugando en la nieve. Esta toma no es simplemente por economía, sino que también mantiene al espectador constantemente consciente de la persona cuyo futuro se discute y se decide en ese momento. En segundo lugar, la escena de la celebración en las oficinas de "The Inquirer". Leland y Bernstein están sen-

tados al final de una larga mesa con otros miembros del personal del periódico alineados a cada lado.

En segundo plano, Kane baila con un grupo de artistas de variedades. De repente, se quita el saco y lo lanza hacia la cámara, a los brazos de Leland, que está en primer plano a la izquierda del cuadro. El saco que vuela por el aire demuestra la cualidad tridimensional que crea la lente de profundidad de campo y crea un choque visual tan grande como los objetos lanzados "fuera de la pantalla" en las películas de tercera dimensión, a las que se hizo tanta publicidad trece años después.

En tercer lugar, cuando Kane descubre que el tonto de Leland ha comenzado una reseña desfavorable del debut operístico de Susan, él mismo escribe a máquina el resto de la nota. Welles muestra a Kane en su máquina de escribir, en primer plano, a la izquierda del cuadro, y observamos a Leland que se dirige bamboleándose hacia su jefe, a todo lo largo del salón de noticias de "The Inquirer". Evitando una serie de cortes directos, Welles contrapuntea y extiende visualmente la calma antes de la pelea que parece inevitable entre los dos hombres. El tecleo agudo y deliberado de la máquina de Kane en el primer plano del sonido, por decirlo así, contrasta adecuadamente con la voz de Leland en segundo plano y acentúa la relación espacial.

En cuarto lugar, cuando Susan desesperada se envenena después de su desastrosa actuación en la ópera, Welles expresa las implicaciones y la urgencia de la situación en una toma notable, en tres niveles: en primer plano están el espejo y el recipiente del veneno al que recurrió Susan; en segundo plano la cabeza de Susan, reposando en la sombra sobre la almohada; y al fondo la puerta, tras la cual aparece una franja de luz. Todo esto adquiere intensidad dramática mediante el sonido, con la respiración trabajosa de Susan y los fuertes toques de Kane sobre la puerta cerrada. Y por último, cuando Susan practica el canto con Matisti, Welles coloca el piano en primer plano, mientras Matisti gesticula a la izquierda y Susan canta patéticamente a la derecha. Sin ser visto por ninguno de los dos, Kane entra en la vasta habitación por una puerta en el fondo del segundo plano. Enfocado claramente observa la lección abortada; esta ironía dramática despierta de nuevo una sensación de suspenso realista, porque el espectador sabe que Kane está a punto de intervenir en su acostumbrada forma dominante. Se le mantiene enfocado todo el tiempo, a medida que avanza hacia el piano.

André Bazin, que ha investigado tan detalladamente este aspecto de la primera obra de Welles, ve en la profundidad de campo una mayor libertad para

el espectador, que puede escoger en cualquier instante de la misma toma los elementos que le interesan, y subraya cuánto pueden ganar en ambigüedad los acontecimientos y los personajes, porque la importancia de cada momento de la acción no se acentúa arbitrariamente. Este uso de la profundidad de campo está estrechamente unido a la agudeza con que Welles muestra cómo sus personajes pueden ser influidos por lo que los rodea. Por ejemplo, Kane como hombre es disminuido por el salón de alto techo donde pronuncia su discurso

electoral, pero su voz y sus promesas son amplificadas y resuenan en la banda de sonido, creando una sensación de grandilocuencia y fuerza inflada. Igualmente Kane es contemplado con frecuencia desde una cámara colocada a nivel del suelo.

El declive y la correspondiente exageración de la figura humana hacen patente el dominio de Kane sobre la gente que forma parte de su vida. Cuando Leland se encuentra con él una noche en las oficinas de "The lnquirer", sólo la pierna del pantalón de Kane es observada en primer plano a la izquierda del cuadro, mientras Leland se inclina en segundo plano. Y cuando Kane y Susan tienen una de sus últimas peleas, en una tienda de campaña durante el picnic cerca de Xanadú, la cámara lo capta alternativamente desde abajo (cuando escucha la arenga de Susan, con los gritos de una indignada invitada, fuera de la tienda, estableciendo un sutil aparte auditivo) y desde arriba (cuando se inclina imponentemente sobre Susan y le dice que sólo la ha ayudado por amor). Su sombra la oscurece y aparentemente la aterroriza. Esta preponderancia es simbolizada muy ostensiblemente en la habitación de Susan, inmediatamente antes de que ella abandone a su marido. Mientras ella está de pie, hablando con Kane en segundo plano, una muñeca de trapo está sentada cerca de la cámara, de perfil paralelo a Susan, sugiriendo la verdadera naturaleza de su posición a los ojos de Kane: la de una marioneta.

Welles utilizó también, creadora e incisivamente, otros dos recursos cinematográficos de uso común. El *wipe*, generalmente tan artificial, resulta irónicamente adecuado para unir los seis episodios en que Welles muestra el deterioro del matrimonio entre Kane y Emily en la mesa del desayuno (Kane se vuelve gradualmente más y más moroso y Emily acaba leyendo "The Chronicle", archirrival del periódico de Kane, "The lnquirer"). Hay además un *travelling-shot* vertical muy bueno, en la escena de la ópera. La cámara se detiene en la figura de Susan, que canta en un ensayo, en el escenario; entonces se mueve lentamente hacia arriba y por fin llega a la barandilla más elevada, sobre las cortinas. Dos técnicos se contemplan entre sí y uno expresa su desaprobación (hay un homenaje a este *shot* en *Tirad sobre el pianista (Tirez sur le pianiste*, 1960) de François Truffaut, cuando Fido lanza su bomba de leche al automóvil de los bandidos). Así se expresa el hecho de que Susan tiene una voz débil y sólo produce aburrimiento y malestar en su auditorio.

Ciudadano Kane es rico también en "imágenes de conmoción", ninguna de las cuales es tan gratuita como las que abundan en la obra de Luis Buñuel. El comienzo de la película tiene un tono sombrío, cuando la muerte de Kane es

revelada en términos expresionistas, pero el *fade-out* en la ventana alumbrada en Xanadú es abruptamente seguido por la música estridente de los créditos del noticiero. Así, a pocos minutos del comienzo de la película, Welles ha mostrado la imagen deformada y triste de la existencia de Kane y la versión directa y realista conocida por el público. Otro corte de sacudida va de la frase de Raymond: «Como la época en que su mujer lo dejó...» a un primer plano de un loro blanco que chilla, detrás del cual, en la terraza de Xanadú, Susan se aleja llena de enojo. Esta conmoción visual representa la conmoción mental que experimenta Kane al comprobar que Susan se ha ido y explica su violencia destructora en la habitación de ella. Es como si hubiera sufrido un ataque al corazón.

La gramática técnica de la película está tan ricamente condensada que una exégesis completa se llevaría más espacio de lo que es posible aquí. Ningún estudio de *Ciudadano Kane* sería completo, sin embargo, si no mencionara la afición de Welles a las disolvencias y los cortes imagen-sonido (escenas ligadas por la banda de sonido, pero no por las imágenes). Las disolvencias se ponen en evidencia de inmediato cuando, al principio de la película, la cámara se arrastra desde el letrero de "Se prohíbe el paso" y las cercas de alambre se disuelven en pesados portones y luego en una serie de vistas, en una proximidad cada vez mayor al palacio, con –sucesivamente– una jaula de monos, góndolas, un fantasmal pabellón oriental, un campo de golf abandonado y una piscina al aire libre en primer plano. Estas tomas rápidas, que se mezclan entre sí, expresan el poder remoto y portentoso con que Kane se ha cercado durante su vida en Xanadú.

Los cortes imagen-sonido son más numerosos y un poco más difíciles de catalogar. Dos de los ejemplos más notables son, primero: cuando, durante los recuerdos de Thatcher, la toma pasa del momento en que este le desea al pequeño Kane «Feliz navidad...» al mismo hombre, un poco más viejo, que prosigue la frase «... y un próspero año nuevo», justamente antes que su protegido cumpla los veinticinco años; y segundo: cuando los aplausos de Kane en el recital de piano de Susan Alexander son seguidos por los aplausos de una pequeña multitud, cuando Leland hace la campaña en favor de la candidatura de Kane a gobernador en las elecciones de 1916, y entonces casi inmediatamente después de la frase de Leland «... que inició esta campaña...» es sustituida por la del propio Kane (un segundo después) en el gran local de la asamblea, «... sólo con un propósito». Esta continuidad dramática ilustra el vertiginoso ascenso de Kane al poder.

Pero *Ciudadano Kane* es importante por su construcción básica tanto como por la cantidad de detalles que comprende su estilo. Los *flashbacks* fueron utilizados con frecuencia antes de 1940 –quizás *Amanece* (*Le Jour se Leve*, de Marcel Carné) exploró sus ventajas mejor que ninguna otra película– pero Welles fue el primer director en utilizarlos no simplemente al azar, sino para presentar cinco visiones diversas de una persona. Los recuerdos de Thatcher, Bernstein, Leland, Susan y Raymond, si bien están cuidadosamente distribuidos en orden cronológico, están todos ligeramente prejuiciados. «Cada uno de los principales *flash-backs* empieza en un momento posterior en el tiempo

al que lo precede, pero cada *flash-back* coincide por lo menos con uno de los otros, de modo que el mismo acontecimiento o periodo es visto desde dos o tres puntos de vista.» Por ejemplo, el debut de Susan en "Salammbô" en la Ópera de Chicago es visto tres veces en la película: en el noticiero; en el *flash-back* de Leland, cuando es visto en el ensayo a través de sus ojos aburridos en el círculo de trajes de etiqueta; y en los propios recuerdos de Susan, cuando el auditorio es visto como un vacío negro y hostil más allá de las brillantes candilejas. Esto le da al episodio una nueva dimensión narrativa, que se refleja especialmente en las luces y en el trabajo de cámara.

Además, estos recuerdos no se confunden con el aura acostumbrada del tiempo pasado y de lejanía, porque Welles ha resumido astutamente los hechos clave de la vida de Kane en el noticiero. Varios de los incidentes presentados por el noticiero parecen borrosos y temblorosos, como sacados de algún archivo, y más adelante en la película las mismas tomas aparecen en el curso de los *flash-backs* en una visión clara como el agua.

Así Welles hace que los acontecimientos cobren vida literalmente en los *flash-backs* (la toma de Susan y Kane subiendo a un coche después de su boda, por ejemplo). El propio Welles recuerda que cuando la película se estrenó en Italia justamente después de la guerra, mucha gente silbó y abucheó e incluso blandió los puños contra la cámara de proyección porque pensaban que el material de los noticieros estaba borroso por mala fotografía. El noticiero tiene otro significado en cuanto que ofrecer un esbozo bien destacado de la vida de Kane y le permite a Welles prescindir de un estilo narrativo estrictamente lógico.

La forma de *Ciudadano Kane*, superficialmente tan difusa, es en realidad sumamente rigurosa. Prácticamente todo movimiento tiene su complemento en otro punto de la película. Aparte de las escenas del comienzo y del final, cuando la cámara empieza y termina enfocando en primer plano el letrero "Se prohíbe el paso" fuera de Xanadú, puede citarse la toma con grúa que asciende sobre la azotea y baja por la claraboya del centro nocturno El Rancho en Atlantic City. Cuando Thompson llega por primera vez, el letrero en gas neón que dice Cabaret Susan Alexander está encendido; cuando vuelve mucho después, en el transcurso de la película, y mucho después en el tiempo, el letrero está apagado, señalando la decadencia de la fortuna de Susan desde la muerte de Kane. Un crítico francés ha observado que la toma es también «la imagen física de esa violación de la conciencia y la intimidad que la prensa ha perpetrado y que *Ciudadano Kane* quiere a la vez representar y atacar».

Casi todos los actores de *Ciudadano Kane* eran desconocidos cuando se estrenó la película. Raramente, pocos de ellos se han hecho de una reputación importante con el paso de los años. Joseph Cotten todavía hace algún papel ocasional (el más reciente en *El último atardecer* [*The Last Sunset*, 1961] de Robert Aldrich); Agnes Moorehead y Everett Sloane aparecen también en papeles menores, aunque siempre con buen desempeño, y Erskine Sanford (Carter en esta película) aparece, con mejor acierto, como el juez de *La dama de Shangai*. Casi todos los actores y actrices habían trabajado con Welles en su grupo del Mercury Theatre y las actuaciones en *Ciudadano Kane* se acercan lo más posible a la perfección. El propio Orson Welles no ha vuelto a tener un papel que se adapte a su capacidad tan bien como Kane. Su primera aparición impetuoso, con tirantes y el cuello de la camisa abierto, y meciéndose en su silla mientras simultáneamente enciende su pipa y rechaza las protestas de Walter Thatcher, rezuma la arrogancia casi perdonable que caracteriza la carrera de Kane. Ni una sola vez Welles suprime el aura magnética que Kane parece llevar consigo, aun en su vejez (el personal de maquillaje de la RKO tuvo un éxito notable al hacer que el Welles de veinticinco años pareciera tener cuando menos sesenta en algunas secuencias). Tiene ese aire de suprema confianza en sí mismo, de alguien que sabe por anticipado precisamente lo que han de decir sus detractores y los desarma con una sola observación ingeniosa o una sola orden.

Ciudadano Kane sigue siendo la mejor película de Welles, un tesoro de metáforas cinematográficas y de recursos, y un retrato de una personalidad increíblemente poderosa. El tema de la vida de una figura grandiosa que acaba en la tragedia es el esquema de casi toda la obra posterior de Welles (*El extraño* [*The Stranger*, 1946], *La dama de Shanghai* [*The Lady from Shanghai*, 1947]*), Macbeth* [1948], *Otelo* [*The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*, 1951], *Mr. Arkadin* [1955], *Sed de mal*). Independientemente de las fluctuaciones de la opinión crítica (y en la encuesta de 1962 de la revista "Sight and Sound" fue la película más citada por los críticos a quienes se pidió que enumeraran las diez mejores películas de todos los tiempos), seguirá siendo una de las pocas películas cuya influencia a largo plazo en la historia del cine fue tan notable como su impacto inicial.

******

KUBLAI 'CAIN'

— PETER CONRAD —

Orson Welles faroleaba cuando decía que el beligerante telegrama era la única referencia explícita a Hearst en *Ciudadano Kane*, pero al mismo tiempo insinuaba tentadoramente la verdad. Hearst era una tapadera, como Kurtz, Fausto y todos esos personajes shakespearianos. La película es el autorretrato fracturado y refractado de Welles. *Ciudadano Kane* parece una historia gótica de fantasmas cuando explora Xanadú, un drama épico brechtiano cuando resume la carrera política de Kane, una comedia de enredo cuando muestra al libertino combinando negocios con placer en la oficina del periódico. Pero por encima de todo es una película sobre Welles haciendo una película, y sobre nosotros viéndola. Cuando la describía en el tráiler o en su conversación radiofónica con H.G. Wells, la definía como un nuevo tipo de película. Su novedad yacía en la exposición de su creador, sus métodos y sus mitos autoengrandecedores y autoacusadores.

Como Kane, Welles admite su inexperiencia: «No sé cómo llevar un periódico. Sólo intento todo lo que se me ocurre». Ese es el principio estructural de *Ciudadano Kane*, un espectáculo de variedades de ingeniosas artimañas. A Welles le gustó tanto la confesión que la repitió en *Estambul* el *thriller* en el que de alguna manera encontró tiempo para participar mientras dirigía *El cuarto mandamiento*. «¿Qué va a ser de mí?», dice Ruth Warrick con una sonrisa: fue la refinada Sra. Kane, y ahora hace de la mujer de Joseph Cotten, puesta al cuidado del lujurioso Coronel Haki que interpreta Welles. Este dice con una sonrisita de superioridad: «Ya pensaremos en algo». Siempre lo hacía. Ya había cumplido la fanfarronada más grande de Kane, «Yo haré la guerra», organizando una invasión marciana en Nueva Jersey. Las urgencias

le excitaban, porque exigían que improvisase. La estridente agitación en el escenario de la ópera antes de que el telón se levante es una foto de las condiciones en las que Welles acostumbraba a trabajar, como el comentario de Houseman sobre el combate de lucha libre «con el Caos y el Tiempo» antes de una emisión de radio. Cuando Kane mueve las orejas o hace sombras chinescas para entretener a Susan, esta dice «Caramba, conoces un montón de trucos. No eres mago profesional, ¿verdad?». Esta pregunta permite que Welles se felicite a sí mismo por el conjunto de trucajes que hay en Kane. Se supone que los periodistas que investigan la vida de Kane quieren escribir acerca de él, así que la película agita la varita para explicar la presencia de cámaras y de cuadernos. Cuando Thompson entrevista a la dipsómana Susan, le recuerda que «Estamos haciendo una revista con imágenes». «Sí», bosteza, «lo sé». Se da la orden de fotografiarlo todo en Xanadú, que también podría ser la RKO. El vestíbulo con sus pirámides de embalajes es el hangar donde el estudio guarda los *atrezzos*; la escalera es una más en un surtido de escaleras inservibles en un plató de exteriores, como notó humorísticamente Vicente Minelli en su película sobre el mundo del cine, *Cautivos del mal*.

En la última secuencia, los periodistas sacuden la cabeza ante la rapiña arquitectónica de Kane. ¿Cómo pudo pegar un castillo escocés, un templo birmano y tres techos españoles, todos esperando a ser incorporados a Xanadú? Una catedral gótica francesa se encuentra en alguna parte dentro de la ecléctica mezcla, ya que los fragmentos de Xanadú en construcción usan el metraje de platós construidos para *El jorobado de Notre Dame* de la RKO; también lo es el castillo escocés, puesto que Welles recicló escenografía sobrante de *María de Escocia* de John Ford. La India del Raj sufre su anexión: según Charles Higham, otras herencias procedían de *Gunga Din*.

Welles probaba todo lo que se le ocurría, y en su entusiasmo de potro hacía todas esas cosas diferentes de una vez. Con su errático despliegue de géneros diferentes, la película aprendió la lección de simultaneidad de la maquetación de los periódicos de Welles. En aquellas páginas, historias divergentes se disputan el mismo espacio, en lugar de ser ordenadas en una secuencia temporal como mandaba la narrativa tradicional. La incoherencia –en el lío de la conciencia freudiana o la convergencia de acontecimientos separados y relativos en la física de Einstein, o en el revoltijo cubista en las mesas de café de Picasso y Braque– era una virtud modernista. Para Welles también era una comodidad psicológica. Había demasiados Welles, y en *Ciudadano Kane* los dejó sueltos para que compitiesen.

Cuando el crítico Donald Ritchie de adolescente entró a ver *Ciudadano Kane* en el Ohio rural en 1941, estaba convencido de que el proyeccionista adormilado había intercambiado las latas de película. Primero salía «un tipo viejo muriendo en un castillo»; después parecía que el hombre de la cabina había puesto un noticiero por equivocación. El desconcierto de Ritchie rendía un justo homenaje al método de mitificación de la película. Mezclando temporalmente la narración –comenzando por el final y luego dando vueltas en círculos no concluyentes cuando distintos personajes fracasan en su intento de explicar a Kane– Welles sugiere que no vivimos nuestras vidas en el orden cronológico correcto. El niño es el padre del hombre: una única mirada a la infancia de Kane demuestra lo cierto del aforismo romántico de Wordsworth. Quizá para cuando alcanzamos la edad adulta, la vida –excepto para la rutina de respirar, o el conseguir y el gastar con los que pasamos el tiempo– ya ha terminado. Pero con suerte, como el mago en *The Once and Future King*, de T.H. White, rejuvenecemos en lugar de envejecer. Los juegos de Kane son posibles por el dinero sin límites, los de Welles, por el talento sin límites. En la mediana edad, ambos se separan. Kane, devoto de la acumulación, se cons-

truye su propio museo para recluirse, en el que pasea arriba y abajo haciendo inventario.

Orson Welles, cuya propiedad eran sus ideas, permaneció ágil, fortalecido por las decepciones porque le desafiaban a recuperarse, a pensar cómo escapar de los problemas. Cuanto más le anclaba su cuerpo a la tierra, más vivaz se hacía su mente. Como Falstaff huyendo de la batalla, pasó gran parte de la vida que le quedaba a la carrera; pero al menos se movía. Al final le esperaba

el paraíso recuperado, una segunda infancia. Al principio de *Campanadas a medianoche*, Falstaff parece haberse metido en la bola de Kane, que contiene un paisaje invernal que no tiene el poder de enfriar. A salvo dentro de esa burbuja, brinca por la nieve como si fuera follaje de primavera, y revive sus escapadas juveniles.

Jorge Luis Borges definió *Ciudadano Kane* como un laberinto sin centro. La película estimula ese desconcierto, haciéndonos sospechar nihilismo y autoaniquilación. El cartel de "No pasar", que se ve al principio y al final, disuade a los intérpretes. La bola de cristal que se rompe contra el suelo sólo contiene evanescentes copos de nieve, o recuerdos incomunicables: ya que no nos podemos conocer a nosotros mismos, ¿por que deberíamos imaginar que podemos conocer a otro ser humano? Borges dijo ingeniosamente que la cinta es kafquiana; el mismo Welles podría haber parafraseado la reseña de Borges cuando hizo que el narrador de *El proceso* –en otro traspaso interpretativo, cortado después– anunciase que «Un verdadero misterio es insondable, y no hay nada escondido dentro de él». Pero si realmente no hay nada escondido, ¿por qué se tomó tantas molestias para esconderlo, o para esconderse? Su laberinto tiene un centro, aunque nos advierta para que no lo penetremos.

En Egipto, Heródoto visitó un laberinto cuyos pasajes subterráneos, fuera de su alcance, contenían tumbas de reyes. *Ciudadano Kane* es críptica, porque invade una sucesión de criptas. La sala de visionado donde los periodistas ven el noticiario es un limbo lúgubre ocupado por sombras. Thompson lee la memoria de Thatcher en una fúnebre biblioteca, guardada por su fantasma de piedra, y visita a Leland moribundo en un hospital ensombrecido por el arco del Puente de George Washington. En Xanadú, Kane gobierna faraónicamente una corte de estatuas muertas; el lugar estaba destinado a contener una capilla privada donde, en una secuencia escrita pero no filmada, habría enterrado a su hijo. Tal vez haya otra cripta que nosotros no llegamos a ver: la hendidura de una montaña de Colorado de la cual se sacaron todas las riquezas de Kane.

En Creta un laberinto era la casa del minotauro. Este laberinto fue diseñado por Dédalo, cuyo nombre significaba "trabajado con astucia". Dédalo ni siquiera era un hombre; servía de encarnación mítica del artista o artífice, el mecánico de la astucia. *Ciudadano Kane* está obrada con astucia dedálica, compuesta de puzles y acertijos. Como un mito, combina y superpone diferentes historias. La de Hearst se funde con la de "Kublai Khan", de quien Kane coge prestado el nombre de su reino privado; y su historia también es la de

Welles. A las historias recubiertas se unen juegos de palabras, que funcionan como los fundidos encadenados en montaje cinematográfico. Con una aliteración *Ciudadano Kane* evoca el poema "Kublai Khan" de Coleridge, citado en el noticiario, que presenta a Kane como el "Kublai Khan americano". La fuente de Coleridge fue un libro de viajes legendarios que describe el dominio del Khan Kublai, la dinastía sucesora de Gengis Khan. El Khan, como en la Tartaria de "Iván el Terrible", es un soberano mongol. En 1949, Welles interpretó a una figura como esa en *La rosa negra*, de Henry Hathaway: un general llamado Bayan, con ojos rasgados asiáticos, pieles hirsutas y una punta de lanza sobresaliendo de su cabeza con casco. Gradualmente el título fue degradado a un gesto honorífico de respeto en los países musulmanes, como el Don en español. En *Moby Dick* Melville describe al capitán Ahab –otra de las diabólicas y obsesivas imágenes propias del cineasta norteamericano– como un «khan de la borda, y rey del mar, y gran señor de Leviatanes». Welles tomó este rango honorario y lo convirtió en apellido de Kane, pero su eslogan resonante contenía una contradicción. Un Khan es un señor que debe su autoridad a las armas, y no puede ser un ciudadano. Las dos palabras en colisión, que ensamblan las diferentes identidades de Marlow y Kurtz, nos obligan a confrontar la disparidad que había en Welles entre el político liberal y el artista autócrata, entre el demócrata y el gran hombre.

Como khan es un título, no un nombre, surge la pregunta de cuál sería el apellido real del héroe. La respuesta la propone otro juego de palabras: ¿podría ser Ciudadano Caín? Bernard Herrmann hizo el salto asociativo cuando en 1942 arregló extractos de sus bandas sonoras para *Ciudadano Kane* y *El cuarto mandamiento* en una suite titulada "Welles Raises Kane". Herrmann enfatizó la hilaridad y la confusión, no el carácter diabólico: ligando un caótico cancán de *Ciudadano Kane* con un nostálgico vals de *El cuarto mandamiento*, definió a su recopilación como "jugueteo musical", y dijo que caracterizaba a Welles –como Kane cuando contrata a una tropa de chicas de burdel para una fiesta en la oficina o como Eugene Morgan cuando, achispado, le da una serenata a Isabel y tropieza con el contrabajo– como "el último de los alegres muchachos victorianos".

Pero Welles tenía otras razones para asociar al héroe con el hijo de Adán y Eva, que cometió el primer asesinato cuando mató a su hermano Abel. En Caín, el drama de Byron escrito en 1921, Lucifer –adoptado por Welles como imagen propia en su drama adolescente– tienta al primogénito de Adán apelando a su "parte inmortal" y compadeciéndole por ser «pobre arcilla». Anima

a Caín a repudiar a un Dios que «lo único que hace es destruir». La novela "Al este del Edén", de John Steinbeck, publicada en 1952, traslada el jardín prohibido a California, donde el granjero Adam llama a sus dos hijos Aaron y Caleb, ya que no quiere tentar al destino llamándoles Abel y Caín. El patriarca barbado de un rancho próximo, el Jehova de la historia de Steinbeck, está de acuerdo con la elección: «Es posible que Caín sea el nombre más conocido del mundo y... sólo un hombre lo ha llevado». Esa es precisamente la clase de singularidad que Welles reclamaba para el héroe que era su propia imagen. En la novela "Mr. Arkadin" el propietario del circo de pulgas –doblado por Welles en la película– deja otra clave para su identificación. Dice: «Han pasado veinte mil años desde Caín y el asesinato es un negocio que todavía sigue principalmente en manos de aficionados».

Welles compartía la autonomía arrogante de uno de los héroes de D.H. Lawrence, que «nunca se sintió identificado con la gran humanidad. Pertenecía a una raza aparte, como la estirpe de Caín». Su crimen no era el lamentable fratricidio, aunque a dicha criatura que se inventa a sí misma difícilmente le habría gustado la idea de un gemelo, cuya existencia disminuiría su carácter único. Su hermano Richard fue diagnosticado de esquizofrenia en 1927, y desterrado a una institución; Welles apenas le visitaba, pero le enviaba dinero cuando se acordaba. La marca de Caín la heredamos todos, así que cada uno de nosotros es libre de atribuirla a un pecado de nuestra elección.

El misterio sondable de *Ciudadano Kane* es el de la anormal imaginación romántica, que puede soñar su camino de regreso al paraíso y al mismo tiempo recuperar la desinhibida infancia, como hizo Coleridge cuando escribió sobre Kublai Khan. Por eso Kane, en una noche lluviosa en Nueva York, hace lo que él define como «viaje sentimental» al almacén del West Side donde están guardadas las reliquias de su infancia.

El Welles que deploraba a Fausto y a su progenie se preocupaba por que la imaginación romántica estuviese dedicada a conjurar paraísos artificiales tan endebles y ficticios como platós de cine. Cuando juega en la nieve, Kane es el "chico maravilloso" retozando en el Edén de los poemas de Wordsworth. Pero su felicidad pronto es restringida, y a él se le manda fuera para que la sociedad le corrompa. Al final, la película se interesa por un héroe romántico de otra clase: el Caín de Byron, cuyo crimen –mercenario en el caso de Kane, mental en el de Welles– confirma nuestra expulsión del Edén. De modo que el humilde ciudadano es en realidad un khan, mientras Kane ha reformado discretamente su apellido para disfrazar su derivación de Caín.

UN FILME REVOLUCIONARIO

— PAOLO MEREGHETTI —

La deuda que la historia del cine ha contraído con Orson Welles no es sólo la de una pasión contagiosa y desgarradora («Pertenezco a una generación de cineastas que decidieron hacer películas después de haber visto *Ciudadano Kane*», declaró en nombre de todos François Truffaut); también es, quizá, por encima de todo, el ejemplo riguroso y todavía actual de un autor que supo medirse con el universo de los medios, que luchó (aunque no necesariamente saliera vencedor) contra las tentaciones del éxito y del poder, y que reflexionó con lucidez sobre el papel que ha de cumplir un intelectual.

Desde hace ochenta años, los críticos de todo el mundo tienden a considerar *Ciudadano Kane* como uno de los filmes más hermosos –si no el que más– de la historia del cine. El andamiaje de esta cinta trata de reconstruir la vida contradictoria del magnate de la prensa Charles Foster Kane. La historia discurre en dos direcciones: por una parte, la de la reconstrucción periodística, a menudo contradictoria y voluntariamente efectista, construida a partir de un enfoque estridente e imágenes impactantes, con un montaje acelerado; y por otra parte, la de los encuentros con los testigos, que sigue una línea temporal precisa (a excepción del doble encuentro con Susan, la segunda mujer del millonario), sin que, no obstante, de ninguno de ellos emerja una palabra definitiva, no sobre el "misterio Rosebud", sino al menos sobre el hombre Kane. Da la impresión de que, desde la propia estructura del guión, Welles pretendiera inocular en el espectador esa ambigüedad fundamental, esa imposibilidad de alcanzar una verdad, esa falta de certezas que llegará a ser la verdadera clave de bóveda de toda su carrera.

«El significado de un episodio no se encuentra en el interior, como dentro de una nuez, sino en el exterior, y envuelve el relato que lo produce como el calor engendra una bruma, a semejanza de esos halos brumosos que con frecuencia hace visible la luz espectral de la luna.» La frase pertenece a "Heart of Darkness", la novela breve de Joseph Conrad, pero Orson Welles la hace suya durante toda su vida porque describe perfectamente la extraordinaria intuición a partir de la que construye todas sus obras: el carácter ilusorio de las imágenes, la no inmediatez de su desciframiento, la dificultad de hallar una verdad no contradictoria, la complejidad y ambigüedad de la mirada. Por esta razón, Welles no podía detenerse en la mera estructura narrativa del filme. Su revolución abarcaría la totalidad del cine, al relacionar forma y contenido, historia e imágenes.

El rodaje de *Ciudadano Kane* comenzó el 30 de julio de 1940 y terminó el 23 de octubre, tres meses destinados a alterar profundamente la historia del cine. Trabajando en estrecho contacto con el director de fotografía Gregg Toland y el escenógrafo Perry Ferguson, Welles intentó traducir en imágenes lo que había consignado por escrito. Lo hizo de dos maneras, incrementando sensiblemente la profundidad de campo de la imagen y destruyendo la centralidad de la perspectiva. De este modo, rompió conscientemente con la tradición hollywoodiense, cuestionando el principio, tácitamente admitido en la época, según el cual el estilo debe desaparecer ante la historia que hay que narrar, o como mucho adecuarse a ella. Por el contrario, en *Ciudadano Kane*, las elecciones estilísticas se convierten a su vez en elementos fundamentales para comprender el sentido del filme, contribuyendo a contar de otro modo la historia de Charles Foster Kane.

La profundidad de campo que buscaban Orson Welles y Gregg Toland sirve para brindar al espectador una mayor porción de espacio claramente visible y, por consiguiente, una selección más amplia de acciones y objetos contenidos en el mismo plano. Hasta entonces (e incluso después), la imagen proyectada en pantalla tendía a destacar a la persona u objeto sobre el que el director quería llamar la atención, dejando desenfocado cuanto hubiera alrededor. Por el contrario, Welles quería trabajar con diferentes planos espaciales. Por ello, Toland decidió utilizar principalmente objetivos de muy corta distancia focal (los Cooke de 24 mm), que capturan más luz y permiten obtener imágenes definidas desde cincuenta y cinco centímetros hasta el infinito para un enfoque de un metro veinte del objetivo. El uso de una película especialmente sensible a la luz, la Eastman Kodak super XX (cuatro veces más sensible que las pelí-

culas habitualmente utilizadas) y el empleo de lámparas en arco, mucho más potentes que las de Tungsteno, que producen una luz extremadamente suave, acentúan sustancialmente la profundidad de la imagen.

Esta revolución de la luz implica otros cambios, porque el uso del gran angular, como los objetivos de 24 mm., alarga la imagen vertical y horizontalmente, lo que obliga al cineasta a preocuparse también por el techo. De ahí una concepción completamente nueva de los espacios escénicos y los emplazamientos de la cámara, con la posibilidad que se ofrece a Welles de utilizar los techos, no sólo para ocultar un mayor número de micrófonos (y obtener así una textura sonora insólita), sino también para acentuar la fuerza dramática de secuencias aisladas en la medida en que la presencia del techo acaba por "aplastar" y "apresar" a los personajes, aumentando la sensación de un nuevo espacio cercado alrededor de los diferentes actores.

Esta nueva profundidad de campo no debe sin embargo interpretarse como la búsqueda de mayor realismo o como la posibilidad de adaptar el objetivo de la cámara al ojo humano, que examina siempre el espacio circundante. Más bien pasa a ser el instrumento necesario para construir, en el interior del plano, una nueva manera de leer los espacios creando un sistema articulado

de referentes espaciales capaces de dar vida a una nueva "forma simbólica" con la que subvertir las reglas aceptadas hasta ese momento. Lo vemos al principio de *Ciudadano Kane*, cuando el narrador (interpretado por Welles), al relatar la llegada al castillo de Xanadú y a continuación el descubrimiento de la muerte de Kane, enseguida pone en guardia al espectador, ofreciéndole una demostración evidente de la nueva "forma" de su cine.

En la primera escena, la continuidad del *travelling* que nos hace pasar por encima de la valla y las rejas del recinto parece desarrollarse en un espacio coherente. Pero en la escena siguiente, el plano fijo y la presencia constante, en el mismo lugar de la pantalla (arriba, a la derecha), de una luz en el interior de la forma oscura del castillo, establecen un contraste con la parte izquierda del plano, donde, gracias a una serie de armoniosos fundidos, se suceden monos encerrados en una jaula, dos góndolas, un puente levadizo y un campo de golf. Al destruir la coherencia de la imagen (si la luz en el castillo permanece en el mismo lugar, el resto del plano debería ser idéntico), Welles también destruye la unidad del centro visual, reivindicando para sí, y para el espectador, una libertad total en la organización de los diferentes elementos que constituyen el plano, y construyendo el espacio según una lógica subjetiva.

En las tres escenas siguientes, cuando el espectador pasa del exterior al interior de la habitación donde Kane se está muriendo, las representación del espacio cinematográfico pierde todo supuesto de coherencia al modificar el punto de vista, aunque las estructuras arquitectónicas que enmarcan la venta-

na sigan idénticas y fijas (los elementos ornamentales de estilo gótico a la izquierda del fotograma). En pocos segundos, Orson Welles destruye los esfuerzos realizados por Hollywood en los diez años anteriores para construir en el imaginario del espectador una imagen coherente del espacio.

Ciudadano Kane demuestra la inexistencia de un centro visual único y que el espacio representado en la pantalla puede percibirse como un volumen tridimensional, a fin de recuperar lo que crea distancia entre el observador y los objetos. Es precisamente esta destrucción consciente de una concepción rígidamente perspectivista del espacio figurativo (típico del cine clásico hollywoodiense, en el que lo desenfocado contribuye a "encuadrar" aquello que examina la cámara) lo que puede proporcionarnos el sentido profundo de las opciones estilísticas de *Ciudadano Kane* y tiene como efecto lograr que el espectador no esté seguro de lo que ve.

La gramática visual de Welles es una invitación a la incertidumbre tras años de un cine en el que todo contribuye a crear certezas y seguridades en el espectador, un "vértigo semejante al que se experimenta al ver el propio nombre sin reconocer las letras, como si formaran parte de un alfabeto que nos resulta desconocido", según la fórmula de Orson Welles al describir la introducción de "Heart of Darkness". Y del mismo modo, en todo el filme (y en los siguientes), Welles construye alrededor del personaje central una multiplicación de reflejos, de perspectivas, de relaciones que se confunden. El mundo conocido desaparece. O más exactamente, aparece bajo un continuo disfraz, y parece tanto más extraño en la medida en que se trata del mismo mundo. Así, Welles elabora, con su propia escritura cinematográfica, un lenguaje coherente en el que la profundidad de campo, el montaje y el encuadre destruyen toda continuidad realista.

Sin embargo, la reacción del público fue más bien inapropiada. El carácter arduo e innovador de la puesta en escena, junto a la campaña de boicot desencadenada por William Randolph Hearst, que creía (sin equivocarse del todo) haber inspirado el personaje de Kane y que incitó a numerosas salas a negarse a proyectar el filme, no favorecieron la carrera de Welles. Es cierto que un mes después del estreno de *Ciudadano Kane*, el 1 de mayo de 1941, Orson ya trabajaba en tres películas al mismo tiempo –*El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), *Estambul* (*Journey Into Fear*, 1943) e *It's All True* (1943)–, pero por otra parte es indiscutible que su posición en el seno de la RKO se debilitó y cada vez pudo contar menos con la tolerancia y comprensión de sus directivos.

LA CUESTIÓN DE LA AUTORÍA

— HOMERO ALSINA THEVENET —

Durante los treinta años que siguieron a su producción, los historiadores, críticos y espectadores de cine aceptaron sin vacilar que *Ciudadano Kane* tenía un autor reconocido, llamado Orson Welles, como director, coguionista y principal intérprete. Las dudas comenzaron en 1971, cuando Pauline Kael, que hacía habitualmente la crítica en el semanario "The New Yorker", lanzó su libro "The Citizen Kane Book–Raising Kane", que ya desde el título promete una controversia a través de un juego de palabras (en inglés, "Raising Cain" es el equivalente de "armando lios"). Luego de analizar numerosos antecedentes, Kael propuso allí la versión de que Welles consiguió su debut con el apoyo de muy importantes colaboradores, en especial el guionista Herman Mankiewicz y el asesor John Houseman. Este último había sido socio de Welles durante varios años en el teatro, pero los conflictos entre ambos derivaron en que el nombre de Houseman no apareciera en los créditos oficiales. La tesis de Kael despertó una enorme polémica, donde salieron a relucir los antecedentes de Mankiewicz (que había fallecido en 1953) y la carrera posterior de Welles, que nunca logró igualar el nivel de su debut.

Esta polémica justifica que Robert L. Carringer se haya dedicado a profundizar el tema, tarea que culminó con su libro "The Making of Citizen Kane" (1985). Entre los encuestados figuran el mismo Welles, el montajista Robert Wise, el actor Paul Stewart, la viuda del guionista Mankiewicz y técnicos sobrevivientes a las cuatro décadas transcurridas desde la filmación. También hay consultas realizadas en ocho archivos cinematográficos, incluyendo el de Welles, el del grupo productor Mercury, el de la empresa RKO y el de la periodista Hedda Hopper.

Hacer un libro avalando sus datos con notas al pie que a su vez ocupan doce páginas en letra reducida, podría haber derivado en un texto solemne e inextricable. Por lo contrario, el libro de Carringer es breve, preciso, ocasionalmente festivo y por momentos sorprendente. El autor trabajó en un terreno ya explorado por autores respetables (André Bazin, Peter Bogdanovich, Ronald Gottesman, Charles Higham, John Houseman, Pauline Kael, Joseph McBride, James Naremore, entre otros), y sin embargo entendió que el trabajo de sus antecesores era incompleto, porque no tuvieron acceso a todas las fuentes, o bien porque antepusieron sus teorías y especulaciones a los hechos.

Carringer comienza por impugnar la difundida "teoría del autor", que ve en *Ciudadano Kane* una obra personal de Welles y subordina todo a su nombre. A la inversa, el libro propone y describe la tesis de la colaboración. La atribución única a Welles se había impuesto durante décadas por la tradición de identificar toda creación cinematográfica con su director, pese a que esa idea es manifiestamente errónea en relación a *Lo que el viento se llevó* o *Casablanca*, por dar sólo dos ejemplos. Diversas circunstancias ayudaron a que Welles fuera considerado el creador único de *Ciudadano Kane*. Fue contra esa idea que se rebeló Pauline Kael en 1971 en el ensayo "Raising Kane", y posteriormente en el libro "The Citizen Kane Book". Pero a su vez Kael cometió el error de desnivelar la balanza, atribuyéndole a Mankiewicz demasiado. Posteriormente, Peter Bogdanovich señaló que a Kael le habría convenido entrevistar a Welles antes de publicar su ensayo. Pero si algo surge claramente es que Welles no fue el único creador. Como lo expresa Carringer:

> «Cualesquiera fueran las circunstancias creativas, estaba en la naturaleza artística de Welles formular las demandas más extravagantes. Asimismo, en cuanto a la realización cinematográfica, Welles era un aficionado. Por esos motivos le era difícil conseguir a los mejores talentos para las posiciones clave. Al hacer *Ciudadano Kane*, tuvo la fortuna de contar con colaboradores calificados, dotados o auténticamente inspirados. No sólo *Ciudadano Kane* es el mayor filme de Hollywood sino asimismo, sostengo, el ejemplo más logrado de colaboración. En un sentido muy real, ambas proposiciones son sinónimas»

Carringer prueba su tesis con la amplia atención que le dedica a la labor cumplida por el director artístico Perry Ferguson y sus colaboradores; al

Herman J. Mankiewicz

director de fotografía Gregg Toland y los problemas de iluminación, perspectiva y movimiento; a diversos técnicos de efectos especiales; y a las creaciones en sonido, música y montaje. No olvida tampoco el complicado laberinto de la producción, que abarca desde la protección inicial de la empresa RKO hasta los problemas de presupuesto; desde el combate con la prensa Hearst hasta las dificultades con la exhibición en salas; y hasta con la Academia de Hollywood, muchos de cuyos asociados estaban molestos con Welles y le negaron sus votos.

Las necesidades de un amplio equipo de realización se advierten ya en el hecho de que la acción de *Ciudadano Kane* abarca setenta y cinco años; transcurre en lugares diversos que exigen reconstrucciones escenográficas; y se pro-

pone una originalidad narrativa, visual y sonora que sólo podría lograrse con el mayor nivel profesional. Al rastrear el proceso de gestación y filmación, Carringer describe cómo se rodaron algunas secuencias, reproduce fotos de la escenografía, e incluye además fotos y bocetos de escenas eliminadas o nunca rodadas, como una secuencia en un prostíbulo, una visita de Kane al presidente de Estados Unidos, un viaje a Roma, la muerte de su hijo en una acción terrorista.

También es ilustrativa la lectura de los créditos de producción, donde aparecen nombres que no figuran en los créditos oficiales, como John Houseman (supervisión de libreto), Amalia Kent (ordenación del mismo), Russell Metty y Harry Wild (fotografía adicional), Mark Robson (colaboración en montaje) y el Departamento de Noticiarios de la RKO (para la secuencia "News on the March", el noticiario que al comienzo sintetiza la vida de Kane). La forma más cómoda de sostener una "teoría del autor" es ignorar este libro y no enterarse de cómo se hacían y se hacen las películas en Hollywood.

La colaboración se entiende mejor cuando se analiza la tarea del equipo. Si Gregg Toland podía filmar con "profundidad de campo" (objetos igualmente nítidos a distancias diferentes de la cámara), eso sólo era posible con una adecuada concepción del desarrollo de las escenas, el decorado y la utilería. Carringer explica también que el hecho de que haya primeros planos se debe a que todos los intérpretes, incluyendo Welles, padecían de un exceso de gesticulación teatral, por lo que Toland resolvió que era mejor trabajar sobre la base de largos planos generales, que además se adaptaban a la elaborada coreografía que el director demandaba. La afición de Welles por la magia y el ilusionismo era reconocida, pero llevar esos trucos a la pantalla fue una tarea compleja. En ese sentido, su gran mérito consistió en haber estimulado en RKO una competencia de inspiración, improvisación y audacia, comenzando por incorporar los precedentes del cine mismo (la estética del expresionismo alemán, por ejemplo).

El guión firmado conjuntamente por Welles y Mankiewicz es una de las cuestiones más discutibles. Considerar a Welles como el único autor es absolutamente erróneo; pero también es falsa la idea de que Mankiewicz es el único autor de un guión del que Welles se habría apropiado. La verdad es que trabajaron en equipo, con lo cual se torna correcta la doble autoría establecida en los créditos oficiales. No hay duda de que a Welles le gustó la idea de parodiar en cine la vida del magnate William Randolph Hearst (1863-1951), quien en 1940 sobrevivía, anciano y poderoso a los setenta y siete años. Ya con ante-

rioridad le había gustado la idea de incluir como personaje al millonario Howard Hughes en el proyecto cinematográfico de *The Smilet with the Knife*, que no llegó a filmarse.

Pero fue Mankiewicz quien propuso la idea. Conocía bien a Hearst y a su amante, la actriz Marion Davies (1897-1961), así como la afición de ella por los puzzles –lo que a su vez condujo a la idea de construir el argumento con la forma de un puzzle. Fue también Mankiewicz el testigo ocular de escenas extravagantes en el castillo de San Simeon, que la película transforma en Xanadú. Las biografías de Mankiewicz, y en especial el libro "Mank" (de Richard Meryman, 1978) permiten afirmar que de él proviene la información periodística de *Ciudadano Kane*, así como los datos sobre Hearst y la mayor parte de los diálogos.

En el otro extremo, Welles y varios integrantes de su grupo Mercury habían colaborado en el noticiario "The March of Time" durante el período 1936-1938, dato que consta en muy pocas fuentes (Naremore lo menciona de manera superficial). La segunda y extensa secuencia de *Ciudadano Kane* es una imitación deliberada de ese noticiario; y es evidente que la idea fue de Welles. Tras estudiar el caso, Carringer aporta un elemento sorprendente, que comienza por el dato histórico de la muerte de Basil Zaharoff el 27 de noviembre de 1936:

> «Una transmisión radiotelefónica de 'March of Time' incluyó una nota necrológica sobre Basil Zaharoff, el magnate de las municiones, mediante episodios dramáticos inventados. En la escena inicial, los secretarios están quemando los documentos de Zaharoff en la inmensa estufa del hall de su castillo. Son los registros secretos (nos informa el narrador) de una vida dedicada a guerras, complots, revoluciones y asesinatos. Otras escenas presentan a testigos que testimonian sobre la crueldad de Zaharoff. Finalmente, aparece Zaharoff mismo: un anciano al borde de la muerte, que vive solo aunque acompañado por sus sirvientes, en el palacio gigantesco de Monte Carlo que ha comprado para su amante de muchos años. Su deseo final es que lo lleven en su silla de ruedas 'hacia el sol junto a ese rosal'. Welles interpretó a Zaharoff».

Esa transmisión de radio está fechada en 1936. Cuatro años después, Welles la recordaba con precisión o la releyó en archivos, porque trasladó el mundo

de Zaharoff a Charles Foster Kane, con castillo, soledad, amante, sirvientes, destrucción de viejos documentos, y su propia interpretación del papel. Más aun, el rosebush (rosal) del texto de 1936 se transforma en el rosebud (pimpollo de rosa) del libreto de 1940, donde funciona como pieza esencial del relato.

El antecedente se mejora con la lectura de ese libreto, que está publicado en "El libro de Ciudadano Kane". En la página 223, casi al finalizar el noticiario "News on the March", se indican tomas de:

> «... Kane en una silla de ruedas, envuelto en mantas y bufandas, al que pasean por su jardín de rosas, figura desolada a la luz del sol».

Y para reforzar aún más el antecedente, puede consultarse un libro de Raymond Fielding, "The March of Time, 1935-1951" (Oxford University Press, 1978), en cuya página 260 se establece que Welles y Mankiewicz estudiaron cuidadosamente el estilo narrativo de "The March of Time", que el montajista Robert Wise y el músico Bernard Herrmann hicieron lo mismo, y que Welles ensayó durante semanas con su intérprete William Alland hasta conseguir la perfecta imitación del locutor habitual del noticiario. También se dice allí que Henry Luce, el empresario de Time, lejos de molestarse por la imitación, estaba dispuesto a apoyar a Welles en los conflictos que su película desataba. Quizás a Luce le gustaba fastidiar a Hearst.

Pero una vez establecidos los antecedentes de Mankiewicz y de Welles en relación al tema (Hearst por un lado, Zaharoff y "The March of Time" por el otro), queda toda la cuestión de la elaboración del guión, que Carringer resume en los siguientes pasos:

1) Aislado en un rancho de Victorville, con la única compañía de la secretaria Rita Alexander y del asesor John Houseman, Mankiewicz escribió un primer libreto. Ese texto, concluido a mediados de abril de 1940, se llamaba *American*, y tenía más episodios de los necesarios. Parece razonable suponer que Mankiewicz no inventó todo, sino que partió de apuntes o de acuerdos previos con Welles.

2) Dos semanas más tarde, Mankiewicz escribió una segunda versión. En mayo de 1940 el escritor se apartó de la tarea para cumplir sus compromisos con la Metro.

3) Welles, la RKO y una colaboradora llamada Amalia Kent continuaron haciendo revisiones y cortes, en parte para sintetizar la trama, y en parte para limitar los decorados, porque el presupuesto señalaba evidentes excesos.

4) Mankiewicz se reincorporó al equipo de *Ciudadano Kane* el 18 de junio de 1940 y permaneció allí hasta el 27 de julio, rehaciendo una vez más los borradores. Considerando esos cuarenta días de labor, resulta estéril el afán de separar autorías en un trabajo que obviamente fue hecho en común.

La enojosa discusión sobre la autoría tuvo además una raíz contractual. El convenio de Welles con RKO le concedía el privilegio de figurar como responsable de su obra. Pero cuando trascendió que Welles sería el único escritor oficialmente acreditado, Mankiewicz inició un reclamo que finalmente fructificó. Así, ambos nombres aparecieron como autores del libreto y obtuvieron conjuntamente el único Oscar de la película. El resumen de Carringer es tan erudito como claro:

«Ciertas partes se acercaban ya en el libreto de Victorville (el original de Mankiewicz) a su forma definitiva, particularmente el comienzo y el final, el noticiario, la secuencia en la cabina de proyección, la primera visita a Susan, la escena en Colorado. A eso Welles agregó el brillo narrativo, el ingenio visual y verbal, la fluidez estilística y ciertos golpes asombrosamente originales como los montajes con periódicos y la secuencia en la mesa de desayuno. También transformó a Kane, desde una acartonada ficción sobre Hearst hasta una figura dotada de misterio y de magnificencia épica.

Ciudadano Kane es la única película importante de Welles donde el crédito de libreto aparece compartido. No es por casualidad que sea también la película suya con argumento más vigoroso, los personajes mejor dibujados, el diálogo más cuidadosamente trabajado. La diferencia fue Mankiewicz. Aunque sus esfuerzos puedan parecer tibios frente a los relampagueantes toques del genio de Welles, son sin embargo de fundamental importancia».

Alguna vez Welles dijo que el cine era el más colosal tren de juguete con que podía entretenerse un adulto, y ciertamente la mejor manera de enfocar *Ciudadano Kane* es entender que fue inspirada por un espíritu juvenil y por una negativa a las concesiones. En esa actitud se inscriben la broma irreverente contra el temible Hearst, la deliberada ruptura con esquemas narrativos, visuales y sonoros del cine de la época, los chistes en clave. La segunda mujer de Kane se llama Susan Alexander porque Mankiewicz decidió hacer así su pequeño homenaje a la secretaria Rita, que día a día pasó en limpio sus primeras versiones del guión.

Entre las primeras líneas del diálogo, Welles aparece diciendo «No crea todo lo que oiga por radio», y eso debió hacer sonreír a quienes recordaran que fue en radio donde Welles lanzó su apócrifa y sensacional invasión marciana a Estados Unidos (octubre 1938), conmoviendo al país. Rastrear las bromas y las rutas de ese tren de juguete podría parecer sólo un pasatiempo, si no fuera porque en el camino se han producido muchas discusiones y porque el destino final fue convertir a *Ciudadano Kane* en una de las películas más importantes del siglo y en la más votada de numerosas encuestas. Es una satisfacción que su estudio haya sido completado por el libro de Carringer, donde los archivos y los testimonios sirven finalmente para poner muchos hechos en su lugar.

La historia de *Ciudadano Kane* prosiguió más allá de su realización. William Randolph Hearst se molestó con el contenido de la película, donde indudablemente se veía reflejado, al igual que su querida Marion Davies. La prensa Hearst, que abarcaba todo el país, censuró totalmente el nombre de Welles, que pasó a ser una figura maldita. Las jerifaltes de RKO recibieron de Louis B. Mayer, aparentemente en calidad de intermediario de Hearst, la oferta de que le vendieran la película, presumiblemente para destruirla; pero George J. Schaefer, presidente de RKO, la rechazó.

Tras el estreno en mayo de 1941, *Ciudadano Kane* entró a competir en el certamen anual de la Academia. Figuró con candidaturas en las categoría de mejor película, dirección, actor (Welles), guion, fotografía, dirección artística, sonido, montaje y música; pero sólo obtuvo el Oscar por el guion. Tiempo después se divulgaron las bromas intercambiadas entre Welles y Mankiewicz, que no habían asistido a la ceremonia (Welles estaba ya en su accidentado trabajo en Río de Janeiro). A Mankiewicz se le atribuyó el pequeño discurso que habría pronunciado si hubiera recibido el Oscar en la ceremonia. Decía: «Me alegra mucho recibir este premio en ausencia de Mr. Welles, porque el guion fue escrito en ausencia de Mr. Welles».

Un dato más curioso tuvo divulgación posterior. Todo el argumento está encaminado a descubrir el significado de "Rosebud", la enigmática palabra que Kane pronuncia en su agonía, al comienzo de la película. Pero la revisión de la película prueba que en ese momento no había nadie en la alcoba que pudiera escuchar aquella palabra última. Se había omitido una breve toma de la enfermera entrando a la habitación. El punto fue señalado a Welles en 1970 por Maurice Zuberano, uno de los dibujantes que colaboraban en la escenografía. Años después, Zuberano contó la reacción de Welles. Fue una mirada significativa de reproche: «¡Y ahora me lo dices...!».

******

PARTE VI

TESTIMONIOS

CÓMO ROMPÍ LAS MORMAS

— GREGG TOLAND —

Se ha hablado mucho y gratificantemente en estos últimos días sobre la fotografía de la primera película de Orson Welles, *Ciudadano Kane*. Casi todo el mundo ha coincidido en señalar que las imágenes de esta película eran «audaces» y «avanzadas» y que yo había pecado contra todos los mandamientos y convencionalismos fotográficos a la hora de rodar la película.

Desde establecer de inmediato una diferenciación entre lo que son «mandamientos» y «convencionalismos».

Fotográficamente hablando, considero que un mandamiento es una norma, axioma o principio que no es posible cambiar por razones físicas y químicas.

Por otra parte, un convencionalismo es, en mi opinión, un uso que se ha vuelto aceptable debido a su repetición. Tiene más de tradición que de norma.

Con el tiempo el convencionalismo acaba convirtiéndose, por mor de la costumbre en mandamiento. Según mi modo de ver, su efecto limitador es tan obvio como desafortunado.

Teniendo presente esas definiciones, reconozco haber desafiado un montón de convencionalismos al rodar *Ciudadano Kane*. Orson Welles insistió mucho en que la historia se contara con la mayor eficacia, mandando a paseo los convencionalismos de la cinematografía si era necesario.

Tanto el uso que Welles hizo de la fotografía haciéndola participar de la narración de la historia como el hecho de que comprendiese las posibilidades narrativa de la cámara me ayudaron de manera inconmensurable.

Welles estaba dispuesto –algo muy infrecuente en Hollywood– a concéderme semanas enteras para que consiguiera un determinado efecto fotográfico.

El enfoque fotográfico de *Ciudadano Kane* fue planificado y pensado desde mucho antes de que se pusiera en marcha la primera cámara. Eso tampoco es nada convencional en Hollywood, donde la mayor parte de los directores de fotografía no se enteran de cuáles van a ser sus próximos trabajos hasta días antes de que deba comenzar el rodaje.

En total estuve trabajando en la película medio año contando el tiempo empleado en hacer los preparativos y el rodaje en sí.

Aunque era el primer trabajo que Welles realizaba en el cine puso manos a la obra con una rara visión y comprensión de la finalidad y la dirección de la cámara. Tenía la idea de que la técnica utilizada en el rodaje nunca tendría que resultarle evidente al público.

Quería evitar los convencionalismos establecidos de Hollywood, la mayor parte de los cuáles son aceptados por el público debido a la gran frecuencia con que se utilizan. Y ese uso frecuente de los convencionalismos viene dictado por la presiones del tiempo y por lo reacios que son los profesionales a desviarse de lo aceptado.

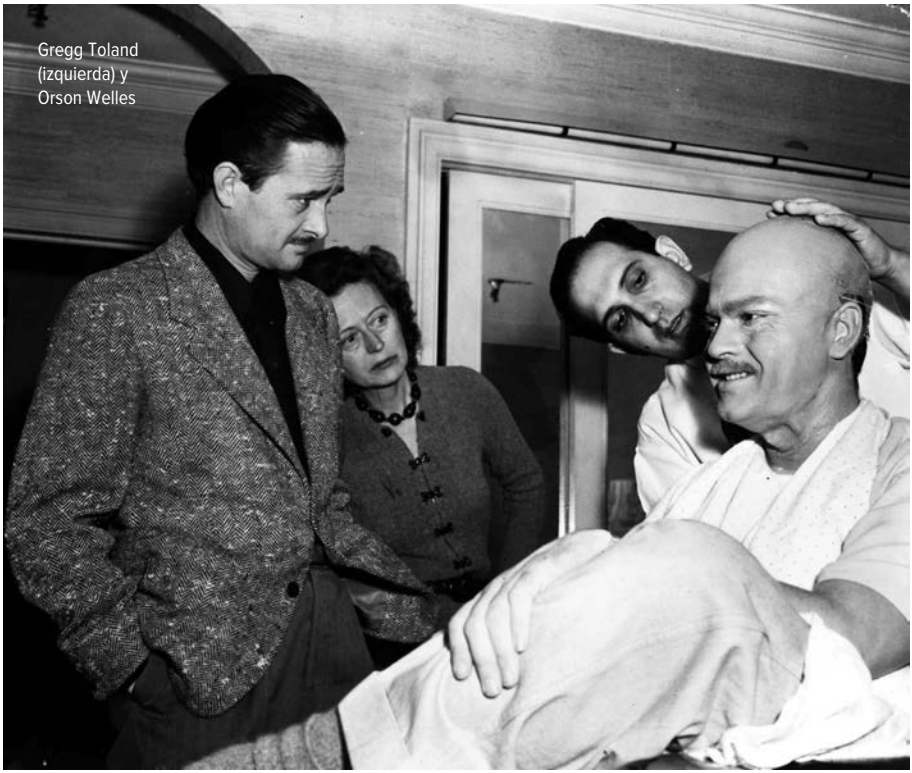
Por poner un ejemplo, la profundidad de campo se sacrifica casi siempre en la producciones de Hollywood. El ojo humano normal ve con claridad y precisión todo aquello que tiene delante a una distancia razonable.

En la realidad no existe ningún centro especial o único de agudeza visual. Sin embargo las cámaras de Hollywood enfocan un centro de interés y dejan que los demás elementos de la escena desaparezcan, distorsionados, en las zonas situadas delante y más allá del punto focal.

Conseguir un enfoque aproximado al del ojo humano fue una de nuestras preocupaciones fundamentales en *Ciudadano Kane*. Hizo falta trabajar mucho, pero demostramos que se puede lograr.

Solucionamos el problema de la profundidad de campo a fuerza de campo a fuerza de llevar a cabo pruebas y experimentos en la fase de preproducción. Edificamos nuestro sistema de «realidad visual» sobre el dato archisabido de que las lentes de menor longitud focal se caracterizan por tener una profundidad comparativamente mayor y al diafragmar una lente se consigue aumentar la profundidad aun más.

En Hollywood la tendencia ha sido la de diafragmar hasta f3,5 alguna vez al rodar interiores. Más frecuentemente la apertura de trabajo oscila entre f2,3 y f3,2. El uso de la apertura f3,5 sigue siendo lo suficientemente poco común como para dar que hablar en la capital del cine. Sin embargo, cualquier profesional o aficionado que haya empleado lentes de foco corto sabe que el



Gregg Toland (izquierda) y Orson Welles

aumento de profundidad que se consigue al diafragmar desde f2,3 a f3,5 puede dar resultados notablemente distintos. Nosotros, sin embargo, queríamos diafragmar muchísimo más.

Experimentando con películas de alta velocidad, descubrimos que era posible reducir de manera apreciable la apertura de la lente, pero todavía nos resultaba poco para lo que pretendíamos. Eso suponía que teníamos que conseguir un nivel de iluminación mayor. Y como ya estábamos violando la tradición hollywoodense utilizando decorados con techos, no pudimos aumentar la iluminación mediante luces adicionales montadas sobre grúas o colocadas por encima de la escena.

El sistema de revestimiento óptico de Vard, el *Opticoating*, desarrollado en el Instituto de Tecnología de California, resultó ser uno de los factores que nos permitieron solucionar finalmente nuestros problemas de iluminación.

El revestimiento óptico, que es, en esencia, un método para el tratamiento de la superficie de las lentes, elimina la refracción, permitiendo que la luz

penetre en lugar de dispensarse y aumentando con ello hasta en un punto la velocidad de la lente.

Nuestras lentes revestidas nos permitieron también rodar directamente luces sin los desastrosos resultados que suelen producirse.

Otra ayuda para la solución de nuestro problema de pequeña apertura fue la lámpara lateral de doble arco, desarrollada para trabajar en Technicolor. Comenzamos a utilizar esas lámparas antes de dar con el uso de la película de alta velocidad, que posteriormente elegimos.

La combinación de las lentes revestidas, las lámparas laterales de arco y la película más rápida existente nos permitió fotografiar casi todas las escenas de interiores con una apertura de f8 o incluso menor. Rodé varias escenas con f11 y f16. Eso supone un gran salto desde f2.3 y, desde luego no es nada convencional en el cine de Hollywood.

Incluso las lentes normales de 47 y 50 mm. proporcionan gran profundidad de campo cuando se las diafragma hasta f11 y f16. Y las lentes de foco más

corto y ángulo amplio se comportan prácticamente como ojos humanos, proporcionando un enfoque casi total con aperturas tan pequeñas. En algunos casos pudimos mantener un enfoque agudo con una profundidad de sesenta metros.

Antes he hecho referencia al uso, nada convencional, de decorados con techo. Los decorados de *Ciudadano Kane* tiene techos porque queríamos algo real y nos parecía que sería más fácil creer que una habitación era una habitación si en la imagen podía verse su techo. Es más, los efectos de iluminación en habitaciones sin techo generalmente no resultan realistas debido a que la iluminación proviene de ángulos que no son naturales.

Pensamos que la mayor parte de los emplazamientos de cámaras de manera que pudiéramos aprovechar los techos y, en ocasiones, hasta construimos decorados que nos permitieran rodar hacia arriba desde el nivel del suelo.

Ninguno de los decorados se preparó para iluminación desde arriba, aunque en alguna ocasión hizo falta iluminar desde atrás levantando una pequeña parte del techo y utilizando una luz que penetrase por la abertura. Los decorados profundos requerían lámpara especialmente penetrantes y las laterales de doble arco que antes mencioné cumplieron ese cometido.

Los techos nos proporcionaron otra ventaja, además de dar un mayor realismo: la de despreocuparnos de la sombra de los micrófonos, que es siempre la pesadilla de los rodajes que se hacen con sonido directo. Nos fue posible colocar nuestros micrófonos por encima del techo de muselina, con lo cual podían recoger el sonido sin proyectar sombras.

Hubo otras violaciones de la tradición hollywoodense en los detalles fotográficos de *Ciudadano Kane.* Una de ellas provino de lo mucho que insistió Welles en que las escenas debían sucederse de manera suave e imperceptible. Así pues, todo se había previsto, sabiendo a la perfección lo que la cámara podía poner frente al público.

Dispusimos la acción con el fin de evitar cortes directos, permitir panorámicas o trávelings de un ángulo a otro siempre que ese tipo de acción de cámara encajase en la continuidad. Por ejemplo, escenas que convencionalmente exigirían pasar del primer plano al plano general se planificaron de manera que la acción se desarrollase simultáneamente en un primer plano extremo y en un fondo extremo.

Nuestros continuos esfuerzos por aumentar el realismo y hacer imperceptibles los detalles mecánicos acabaron por llevarnos a la solución de todos los problemas que nos habíamos planteado. Al igual que evitamos los cortes di-

rectos, también nos alejamos de las transiciones tradicionales. Casi todas las transiciones de *Ciudadano Kane* son fundidos en los que el fondo pasa de una escena a la siguiente antes de que se hayan fundido los actores que aparecen en primer plano. Eso se consiguió de manera muy sencilla, con dos artificios para atenuar la luz, uno para los actores y otro para el decorado.

El fundido comienza atenuando las luces del fondo hasta desvanecerlo por completo. Luego se acentúan las luces que iluminan a las personas, produciendo un fundido de salida. El fundido de entrada se lleva a cabo de idéntica manera, haciendo entrar primero las luces del decorado y luego las de los actores.

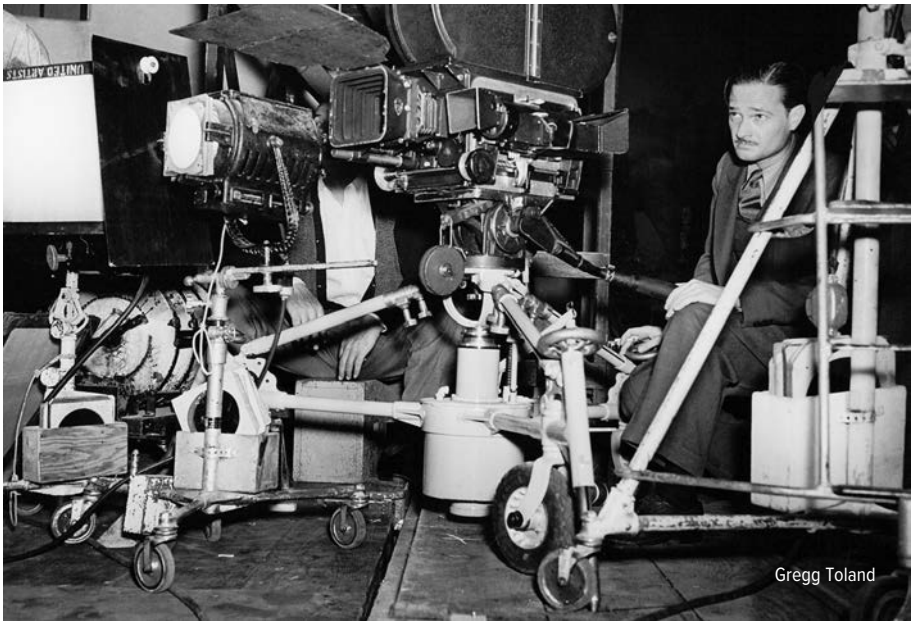
Los cortes internos se eliminaron siempre que fue posible, con miras a conseguir una mayor simplificación visual. En lugar de seguir la práctica habitual de cortar de un primer plano a un «inserto» (que explica o matiza el primer plano), lo que hicimos fue una toma simple y directa, comprimiendo toda la escena en una única composición.

Veamos un ejemplo. Cuando se trata de mostrar a un actor leyendo algo, nosotros no mostramos un primer plano del actor y lo hacemos seguir de un «inserto» con la imagen de aquello que lee. Lo que hacemos es, simplemente, componer la filmación con la cabeza del actor a un lado del enmarque y lo que lee al otro lado. En un caso así que se produjo en el rodaje de *Ciudadano Kane*, la cabeza del actor estaba a menos de cuarenta centímetros de la lente, lo que leía estaba aproximadamente a un metro y un grupo de hombres que aparecía al fondo estaba a cuatro o cinco metros. Sin embargo, todos los elementos de la escena –el actor en primer plano, lo que lee y el grupo– quedan perfectamente definidos y muy claros para el público.

Mis enfoques se basaban en el principio de la profundidad de campo. Conociendo la longitud focal y las demás características de las lentes que utilizábamos, fui averiguando los distintos puntos focales según fui llegando a ellos.

Siguiendo una tabla de profundidades de campo al utilizar cualquier lente siempre es posible saber dónde colocar el enfoque para conseguir agudezas generales dentro de los límites requeridos. Con todo, es importante el hecho de que muchas cosas dependen de las propiedades de la lente que se utilice en ese momento, cuyas características deben determinarse cuidadosamente antes de intentar utilizar esa técnica de enfoque por zonas.

Las diferencias que hay entre la fotografía de *Ciudadano Kane* y el trabajo de cámaras de los productos medios de Hollywood provienen de la infrecuente oportunidad que me dio Orson Welles, quien simpatizaba totalmente con



Gregg Toland

mi teoría de que la fotografía debe encajar en la historia. Hace tiempo que vengo intentando seguir ese principio, en un esfuerzo por aportarle al argumento variedad visual, aparte de un vehículo fotográfico adecuado. Adecuar *Cumbres Borrascosas*, *Las uvas de la ira* y *Long Voyage Home* a unas pautas fotográficas idénticas sería injusto tanto para el director como para los actores y el público.

El estilo se convierte con demasiada frecuencia en una mortal monotonía. En mi opinión, la época de la fotografía tremendamente estilizada está acabando, viéndose sustituida por una técnica justa y realista y un enfoque personal de cada nuevo tema cinematográfico.

Se consigue mucho más adecuando la fotografía a la historia en lugar de constreñir la historia a las estrechas limitaciones de la práctica fotográfica convencional. Y de paso se aprende que la cámara de cine es un instrumento flexible, muchas de cuyas posibilidades están aún por explorar.

Hay nuevos ámbitos que pueden ser descubiertos todavía por aquellos aficionados y profesionales que estén dispuestos a pensar en ello y a dedicarle el tiempo que haga falta para que esa idea pueda hacerse realidad.

—*Popular Photography*, junio de 1941

CHICAGO
CITY

LA MÚSICA DE UNA PELÍCULA

— BERNARD HERRMANN —

Ciudadano Kane fue la primera película en la que trabajé. Había oído hablar de las múltiples desventajas que padecen los compositores de Hollywood. Una de ellas era la gran celeridad con que a menudo se habían de componer las partituras, a veces en apenas dos o tres semanas. Otra era que el compositor rara vez tenía tiempo de efectuar su propia orquestación. A lo cual había que añadir el hecho de que, una vez escrita y dirigida la música, el compositor no tenía voz ni voto en cuanto a cómo quedarían la dinámica o los niveles sonoros de la música en la película terminada.

Durante la producción de *Ciudadano Kane* no se impuso ninguna de esas circunstancias. Se me dieron doce semanas para hacer mi trabajo. Eso no sólo me proporcionó tiempo holgado para pensar en la película y elaborar una planificación artística general de la música, sino que me permitió también orquestarla y dirigirla yo mismo. Trabajé en la película rollo a rollo, a medida que se iba rodando y montando. La mayoría de las músicas cinematográficas de Hollywood se componen cuando la película está ya terminada, por lo que el compositor tiene que adaptar su trabajo a las escenas que aparecen en la pantalla. En muchas escenas de *Ciudadano Kane* se utilizó un método totalmente distinto, adaptándose muchas escenas para adecuarlas a la música.

Eso ocurrió especialmente en los numerosos «montajes» fotográficos que se utilizan durante toda la película para denotar el paso del tiempo. La primera vez que vi la película me pareció que sería interesante componer números musicales completos para esos montajes. Es decir, que, en lugar de un simple atisbo ambiental o rítmico, se compusiera una pieza breve. Orson Welles es-

tuvo de acuerdo y, una vez determinada la música, montó muchas de sus secuencias adecuándolas a la longitud de las piezas.

La ilustración más sorprendente de ese método cabe encontrarla en el «montaje del desayuno» de Kane y su primera esposa. Durante tres minutos, Welles nos muestra el auge y el descenso del cariño que se tienen los dos cónyuges. La acción tiene lugar ante la mesa en que desayunan. La joven pareja entra en la habitación, mostrándose alegre y enamorada. Ambos conversan durante unos segundos y luego la escena cambia. Los vemos de nuevo ante la mesa del desayuno, pero el ambiente ha cambiado. La discordia empieza a introducirse en su conversación. Se van sucediendo breves escenas, en las que se muestra una paulatina merma de cariño, hasta que, por fin, aparecen leyendo cada uno su periódico, frente a frente, sin hablarse.

Para ese montaje utilicé la antigua forma clásica del tema con variaciones. El tema es un vals al estilo de Waldteufel. Se oye durante la primera escena. Luego, a medida que se va acumulando la discordia, dan comienzo las variaciones. Cada escena es una variación distinta. Por último, se escucha el tema de vals interpretado débilmente por los violines en su registro agudo. En un momento anterior de la película, las escenas de la oficina, en la que se muestran las actividades que desempeña Kane en el periódico, están tratadas de manera parecida.

Esa parte del filme se desarrolla en la década de 1890 y, para adecuarme a su ambiente, utilicé los distintos tipos de danzas que gozaban de popularidad en aquella época. Así pues, el montaje que muestra el aumento de tirada del "Inquirer" está hecho como un «scherzo» de cancán. La campaña del "lnquirer" contra el trust del transporte está hecha a forma de *gallop*. Kane y su amigo Leland llegan a la oficina al ritmo de un «ragtime» temprano. Toda esa sección contiene, en sí, una especie de *suite* de ballet en miniatura.

Los *leitmotiv* se utilizan en *Ciudadano Kane* para otorgarle unidad al conjunto de la partitura. No es que yo crea mucho en el *leitmotiv* como recurso adecuado a la música cinematográfica, pero en esta película su empleo resultó prácticamente obligado, debido a la historia misma y a la manera en que se va desarrollando.

Hay dos motivos principales. Uno de ellos, una sencilla figuración de cuatro notas adjudicada a los metales, es el del poderío de Kane. Aparece en los dos primeros compases de la película. El segundo motivo es el de Rosebud. Lo interpreta el vibráfono solo ya aparece por primera vez durante la escena de la muerte, al principio mismo de la película, en cuyo transcurso vuelve a oírse

Bernard Herrmann

una y otra vez bajo distintos disfraces y, si se sigue con atención, proporciona una clave de la identidad última de Rosebud. El motivo del poderío también se va transformando, convirtiéndose en un vigoroso «ragtime», en una polca-horn-pipe y, al acabar la película, en un comentario final sobre la vida de Kane.

Al manipular esos motivos utilicé en buena medida lo que podría denominarse «escritura radiofónica». El cine desaprovecha muchas veces la ocasión

de introducir indicaciones musicales de apenas unos segundos –es decir, de entre cinco y quince segundos, como mucho–, debido a que la mirada suele cubrir la transición.

En cambio, en los programas dramáticos de la radio las escenas deben quedar enmarcadas por alguna especie de recurso sonoro, con lo cual algo tan mínimo como pueden ser cinco segundos de música llega a convertirse en un instrumento vital para indicarle al oído que está cambiando el escenario. Me pareció que en esta película, en la que los contrastes fotográficos eran a menudo muy agudos y repentinos, una indicación breve –aunque fuesen dos o tres acordes tan sólo– podría potenciar infinitamente el efecto.

Aparte de toda esa música psicológica y estructural, *Ciudadano Kane* está llena de música incidental de todo tipo. Hay una amplia sección de música de noticiarios, y melodías de banda de música y de zanfonía. Hay hasta un recitativo y un aria de ópera.

Todas esas piezas constituyen una música realista. La música del noticiario que se escucha durante la secuencia "News On The March" fue tomada de los

archivos de la RKO y utilizada tal como solía emplearse en los noticiarios. El aria operística, "Salambó", fue compuesta al estilo de las óperas francesas de estilo orientalizante del siglo XIX.

Al orquestar la película, evité en la medida de lo posible, utilizar el sonido realista de una gran orquesta sinfónica. La banda sonora de un largometraje es un medio de exquisita sensibilidad y, mediante un trabajo hábil de los técnicos de sonido, un simple solo de flauta, la pulsación de un bombo o el sonido de unas trompas con sordina pueden llegar a ser con frecuencia mucho más eficaces que la interpretación de medio centenar de músicos. A excepción de la secuencia operística, algunos montajes de ballet y parte de la escena final, casi todas las cuñas sonoras se orquestaron para combinaciones instrumentales heterodoxas.

En muchas ocasiones se fundieron con la música de *Ciudadano Kane* diversos efectos de sonido. Eso también denota una influencia de las técnicas radiofónicas. El mejor ejemplo de ello lo encontramos en el montaje del «suicidio», que retrata el caos de la carrera operística de la segunda esposa de Kane. Las pistas sonoras de su voz fueron mezcladas con un motivo musical rítmico con el fin de producir un efecto de creciente histerismo.

También se utilizó la música como sustitutivo de algún efecto de sonido, como, por ejemplo, en las escenas del rompecabezas de Xanadú, donde simula el incesante tictac de un reloj.

Me referiré, por último, al «doblaje» de la música, es decir, a la incorporación de la partitura añadiéndola a la banda sonora definitiva. Con excesiva frecuencia, los compositores de Hollywood apenas si pueden influir en ese proceso técnico, con lo cual algunas de las mejores músicas cinematográficas acaban viéndose atenuadas hasta niveles casi inaudibles. Welles y yo pensamos que la música que hubiera de servir sólo como fondo ambiental tendría que componerse originalmente para ese fin y no ser atenuada en la sala de doblaje. O, lo que es lo mismo, que la dinámica de toda la música de la película debía planificarse de antemano.

Teniendo eso bien presente, nos pasamos dos semanas enteras en la sala de doblaje, y la música que supervisamos llegó a grabarse a menudo hasta seis o siete veces hasta que conseguíamos el nivel dinámico apropiado. El resultado es una proyección exacta de las ideas originales de la partitura. Técnicamente, ningún compositor podría pedir más.

—*The New York Times*, 25 de mayo de 1941

QUE TODO FUNCIONE

— ROBERT WISE —

Era agosto de 1940 y acababa de finalizar el montaje de *Mi esposa favorita* cuando recibí una llamada de mi jefe, Jimmy Wilkinson, cabeza del departamento de montaje de películas en RKO.

«Ya sabes, Orson Welles está haciendo lo que él denomina 'test' para su nueva película, *Ciudadano Kane*», dijo Jimmy. «El estudio por fin se ha dado cuenta de que está rodando una película por si misma, por lo que se ha dado via libre para hacerla.

«Ha estado haciendo los tests otro montador» continuó, «pero ahora que se está rodando la película, a Welles le gustaría tener a alguien más. Estás disponible y tienes más o menos la edad de Welles, por tanto, por qué no vas y hablas con él sobre montar su película».

Así, me dirigí desde el estudio principal de RKO en la calle Gower de Hollywood a encontrarse con Orson en los RKO Pathé Estudios en Culver City, donde se estaban rodando muchas de las escenas de *Ciudadano Kane*. Cuando llegué Orson iba maquillado, como un Kane muy viejo. Había estado rodando las escenas del picnic en playa cuando abofetea a Susan. Charlamos y charlamos de forma que fui contratado para *Ciudadano Kane*.

Mientras Orson rodaba, yo montaba la película. Colaboramos de prácticamente la misma manera en que yo trabajaba con otros directores en esa época. Cada día revisábamos las primeras tomas juntos. Orson describía entonces lo que quería para conseguir una escena en concreto, yo tomaba notas y volvía a la habitación de montaje para cortar la escena. Trabajaba con mi ayudante Mark Robson, para unir las tomas, y Orson revisaba lo que yo había hecho,

aunque tuviese una buena idea de lo que quería de Mark o de mí. Orson nunca iba por la sala de montaje para vernos trabajar o dirigir el montaje.

Sin embargo yo sí que iba al rodaje y lo miraba. Mientras duró el tiempo del montaje, visitaba el rodaje al menos un o dos veces al día para ver cómo iba progresando. Era fascinante ver dirigir a Orson. Era simplemente maravilloso en las escenas en las que actuaba solo y también cuando trabajaba con otros actores. Incluso cuando solo tenía 25 años, y trabajaba en su primera película en Hollywood sabía exactamente qué quería conseguir con esa producción. A través de su rica y amplia dirección convertía sus deseos en un nítido cristal para todo el mundo.

¿Qué suponía trabajar con Orson Welles? Bueno, todo dependía de cómo estaba. Nunca sabía cómo ibas a encontrarlo. Tenía altibajos, era maravillosamente excitante, estimulante, te volvía loco y te frustraba. En el equipo de Welles había casi continuamente un ambiente eléctrico, creativo.

Pero recuerdo un día, cuando se estaba preparando la iluminación, que no había tal atmósfera. Sobre las once de la mañana, Orson pidió una bandeja de comida, que incluía un pollo entero y se sentó en un lado observando el trabajo y comiendo mientras cambiaban la iluminación. Tenía derecho a estar enfadado. Recuerdo que probablemente ese día había estado en la silla de maquillaje a las cuatro de la mañana, quedando dispuesto para empezar a rodar. De cualquier modo, llegó la una del mediodía, y luego las dos, y todavía no llamaban para la comida. En ese momento, los electricistas estaban preparados para dirigir un foco sobre él. Finalmente, uno de sus ayudantes tuvo que decirle, «Orson nos gustaría comer algo». Y, por fin, dijo, «que traigan ya la comida».

Pero Orson era así. No era insensible, simplemente estaba absorbido por el trabajo. Cuando podía resultar culpable de comportarse de forma tan ultrajante que te hubiera gustado mandarle al infierno y no trabajar más en la película, antes de que pudieras hacerlo, había llegado con una idea tan brillante que te dejaba con la boca abierta. Por eso nunca te ibas.

Con la energía de Orson siempre a raudales, nunca faltaba espíritu creativo en el equipo de *Ciudadano Kane*. Uno de los mayores talentos de Orson era su habilidad para escoger a gente buena para trabajar en sus proyectos (puede incluirme en este grupo o excluirme). Formaban parte del equipo de *Ciudadano Kane* el operador Greg Toland, el director de arte Perry Ferguson, el destacado compositor Bernard Herrmann y los mejores artistas y técnicos que RKO podía ofrecer.

Gracias a la dirección de Orson, y a la gente que empleó en el proyecto, el rodaje de *Ciudadano Kane* estaba muy organizado desde el principio hasta el final. No creo que se rompiese la continuidad en el montaje. La mayor parte de mi trabajo solo consistía en tomar el maravilloso material y disponerlo en forma apropiada. Pero aun pensado que había mucha gente buena colaborando en *Ciudadano Kane*, la huella personal de Orson está tan fuertemente impresa en cada escena que sería imposible considerar *Ciudadano Kane* como algo diferente a la película de Welles. Me han preguntado muchas veces si durante el rodaje creíamos que Orson estaba haciendo una película clásica. En esa época, no sabíamos lo importante que iba a ser *Ciudadano Kane*, aunque por la tomas que se realizaban día tras día, podíamos ver que Orson le estaba imprimiendo algo muy especial. Pero no creo que ninguno de nosotros –incluido Orson– creyera de antemano que estábamos trabajando en una película que, más tarde, sería considerada por muchos como la mejor realizada.

¿Qué esperaba de nosotros Orson? La expresión que utilizábamos esos días era «hacerlo funcionar». Billy Hamilton, mi consejero y la persona que me enseñó a montar películas, decía, «Bob, cuando tienes unas dos tomas, solo tienes que hacerlas funcionar. La escena puede quedar o no como el director la había imaginado originalmente, pero si encuentras un modo mejor de hacerla, solo tienes que pensar en que funcione». Esto es lo que Orson quería de todos nosotros: que funcionase.

LA HISTORIA DE UN FRACASO

— ORSON WELLES —

Declaración de Orson Welles a la prensa sobre el tema de si Ciudadano Kane *estaba basado en la vida de William Randolph Hearst*.

Quería hacer una película que no fuera una narrativa de acción sino un examen del personaje. Para ello necesitaba a un hombre con muchas aristas y muchas facetas. Mi idea consistía en demostrar que seis o más personas pueden tener opiniones muy diferentes en lo que respecta a la personalidad de un solo individuo. Estaba claro que esa idea no sería factible si se aplicaba a un ciudadano norteamericano común y corriente. Así pues, enseguida decidí que mi personaje debía ser un hombre público –un hombre extremadamente público y extremadamente importante–, y que me gustaría convencer a los espectadores de la realidad de este hombre mediante un cortometraje documental, aparentemente verídico, sobre su carrera. En esencia, quería que el público estuviera familiarizado con la carrera pública de este personaje ficticio antes de proceder a examinar su vida privada.

Mi intención no era hacer una película sobre su vida pública, sino sobre los aspectos más secretos de esa vida. Las distintas opiniones concernientes al personaje esclarecerían momentos importantes de su carrera. Yo necesitaba que fuese un norteamericano pues quería convertirlo en presidente de Estados Unidos. Pero una vez desechada la idea de la presidencia, no encontré ninguna posición en la vida pública, excepto la de editor de un periódico, en la cual un hombre enormemente rico pudiera ejercer lo que llamaríamos un auténtico poder dentro de una democracia. Es posible mostrar cómo un pujante industrial se vuelve poderoso bajo ciertas etapas del gobierno de su país.

Es posible mostrar en qué medida es bueno y en qué medida es malo, según el punto de vista de quien lo analiza; pero ningún industrial puede lograr jamás, en un gobierno democrático, la clase de poder global con que yo deseaba investir a mi personaje específico. La única solución parecía ser ponerlo al frente de algún importante canal de comunicación, es decir, de una radio o un periódico. Para la trama de la historia, era fundamental que mi protagonista viviera hasta una edad avanzada pero que muriese al comenzar la narración, un hecho que excluía inmediatamente la radio. No había otra solución que la de convertir a Kane en el dueño de una gran cadena de periódicos; además, era necesario que representase las nuevas ideas surgidas en su campo. La historia del negocio de los periódicos exigía que el protagonista ejerciera el tipo de periodismo conocido habitualmente como prensa amarilla.

Existen muchos filmes y novelas ceñidos rigurosamente a la fórmula de "la historia de un éxito". Pero yo deseaba hacer algo muy distinto, esto es, una película que pudiera titularse "la historia de un fracaso". No quería retratar a un despiadado y eficiente industrial cuyo ascenso, desde la posición de un simple leñador o un conductor de tranvía, culmina en un estatus de riqueza y prominencia. Las interpretaciones sobre un personaje de esas características resultaban demasiado obvias para mi propósito. En consecuencia, mi personaje ya acaparaba sesenta millones de dólares a la edad de ocho años, lo cual me permitía descartar un interés excesivo o considerable en cuanto al posible enriquecimiento, desde el punto de vista dramático. Mi historia no versaba sobre un hombre que hace dinero, sino sobre lo que él hace con su dinero, no cuando es viejo, sino a lo largo de toda su carrera. Un hombre que tiene dinero y que no le importa multiplicarlo lo utiliza, naturalmente, para ejercer poder.

Hay, desde luego, muchas excepciones a esta regla en la "vida real", pero habida cuenta del talento y el vigor de Kane en cuanto era una celebridad, resultaba obvio incluir la tendencia al despilfarro en la construcción del personaje. Asimismo, eso era mucho mejor a efectos de mi narración, dado que una película sobre los hechos de un filántropo no hubiera sido tan eficaz como una película acerca de un hombre interesado en imponer su voluntad a la de sus compatriotas.

Si hubiese decidido hacer una película sobre la vida de un poderoso fabricante de automóviles habría descubierto, tras empezar a escribir el guión, que mi idea coincidía con la misma historia. Lo mismo podríamos decir de mi editor ficticio. Era un sensacionalista y actuaba como tal en los brillantes primeros tiempos de la prensa amarilla. Me negué a fabricar una reacción psico-

lógicamente falsa ante los acontecimientos históricos norteamericanos por parte de un periodista "amarillista". Las reacciones de ese tipo de periodistas –de hecho, de todos los editores– frente a las guerras, las injusticias sociales, etcétera, fueron siempre idénticas durante el largo período en que se debatieron estas cuestiones. Algunos identificaron sus nombres con ciertos acontecimientos, pero todos estuvieron envueltos en ellos. Mi personaje no podía pasarlos por alto. Por lo tanto, la película no podía empezar con la carrera de ese hombre en 1890 y llevarlo hasta 1940 sin presentarle los mismos problemas que afrontaban sus pares en la vida real. Su manera de ocuparse de estos acontecimientos se hallaba determinada por leyes dramatúrgicas y psicológicas que yo considero absolutas. No estaban coloreadas por los hechos históricos.

Los hechos de la historia estaban, en rigor, determinados por las mismas leyes que yo apliqué como dramaturgo.

La idea más básica era la búsqueda del significado de las palabras, aparentemente sin sentido, del hombre agonizante. Kane se crió sin una familia . Fue arrancado de los brazos de su madre cuando era un niño. Sus padres fueron un banco. Desde el punto de vista del psicólogo, mi personaje nunca hizo la llamada "transferencia" de la madre. De ahí el fracaso con sus mujeres. Para que esto resultara claro en el transcurso de la película. intenté conducir los pensamientos del público cada vez más cerca de la solución del enigma encerrado en sus últimas palabras: "Rosebud". El mecanismo del filme exigía que un periodista (quien no conoció a Kane) entrevistase a las personas que sí lo

conocieron. Ninguna de ellas había oído hablar de "Rosebud". En realidad, "Rosebud" es el nombre comercial de un trineo barato con el que estaba jugando el día que lo separaron de su hogar y de su madre. En su inconsciente representaba la simplicidad, la comodidad y, sobre todo, la falta de responsabilidad de su vida hogareña y, si a ello vamos, también representaba el amor materno, que Charles F. Kane nunca perdió .

En sus horas de vigilia, de hecho Kane había olvidado el trineo y el nombre pintado en él. Los libros de psiquiatría están repletos de casos similares. Era importante para mí comunicar al público, de la manera más eficaz posible, lo que esto significaba. Desde luego hubiera sido poco dramático y decepcionante si cualquier personaje de la historia apareciese con la información. Por lo tanto, la mejor solución era ese mismo trineo. Ahora bien, ¿cómo podía existir todavía un trineo construido en 1880? Era necesario que mi personaje fuera un coleccionista, el tipo de hombre que nunca se desprende de nada. Yo deseaba utilizar ese trineo como un símbolo al final de la película: digamos que mostrar una gran cantidad de objetos, miles y miles de cosas entre las cuales se encuentra "Rosebud". Mediante esta mezcolanza de accesorios teatrales inanimados quería representar el desperdicio mismo en la vida de un hombre. La cámara debía mostrar cosas bellas, cosas feas y también cosas inservibles; en suma, todo cuanto representaba la carrera pública y la vida privada de ese personaje. Yo quería objetos artísticos, objetos sentimentales y objetos comunes. Y no había manera de lograrlo, a menos que convirtiese a mi personaje en un coleccionista y le diese una casa enorme donde guardar sus colecciones. Dicha casa se me dibujó como una traducción literal, en términos dramáticos, de la expresión "torre de marfil".

El protagonista de mi "historia de un fracaso" debe retirarse de una democracia que su dinero no puede comprar, ni su poder, controlar. Hay dos retiradas posibles: la muerte y la tumba. La casa era la tumba. Allí también estaba toda la grandeza, todo el despotismo que mi personaje no había podido encontrar en el mundo exterior. Esa era su propiedad, ese era el obvio depósito de una colección tan amplia como para incluir, sin provocar la incredulidad del público, un pequeño juguete perteneciente al pasado muerto de un gran hombre.

******

LOS AUTORES

HOMERO ALSINA THEVENET

Periodista y crítico cinematográfico, Homero Alsina Thevenet (Montevideo, 1922-2005) publicó más de veinte libros, muchos de ellos recopilaciones de sus críticas en publicaciones periódicas, famosas por su acidez, sentido del humor y precisión en los datos. Su primera influencia en el campo del cine fue la de Arturo Despouey, un dandy que le inculcó el rigor minucioso y le introdujo como crítico en la revista 'Cine Radio Actualidad'. Más adelante escribió para el célebre semanario 'Marcha' y dirigió una famosa sección de espectáculos en el diario 'El País'. Pasó luego a Buenos Aires, donde trabajó en revistas como 'Adán', 'Panorama' y los diarios 'Página 12' y 'La Razón'. En 1989 regresó a Montevideo, donde fundó el suplemento 'Cultural' de 'El País'. Es autor, entre entros, de los libros 'Censura y otras presiones sobre el cine' (1972), 'Cine sonoro americano y los Oscars de Hollywood' (1975), 'Chaplin, todo sobre un mito' (1977) y 'Una enciclopedia de datos inútiles' (1986).

JEAN-PIERRE BERTHOMÉ

Especialista en decorados de cine, Jean-Pierre Berthomé es profesor emérito de la Universidad de Rennes 2, donde, en la década de los ochenta, creó el departamento de estudios cinematográficos. Ha colaborado regularmente con la revista francesa 'Positif' y ha escrito una docena de libros, incluidos 'Les Ateliers du 7^{e} art' (1995), 'Le Decor au Cinéma' (2003), 'Jacques Demy et les racines du reve nouvelle edition' (2014) y, en colaboración con François Thomas, 'Citizen Kane' (1992) y 'Orson Welles at work' (2008). En 1996 fue nombrado presidente de la Cinémathèque de Bretaña.

PETER BOGDANOVICH

Peter Bogdanovich (Kingston, Nueva York, 1939) es un historiador, productor, actor, director y crítico de cine estadounidense. En los años cincuenta, es-

tudió el método interpretativo con la legendaria profesora Stella Adler y solía aparecer en televisión y en obras de teatro veraniegas. A principios de los sesenta adquirió notoriedad al programar diversas películas en el museo MOMA de Nueva York. Cinéfilo obsesivo –llegó a ver cuatrocientas películas al año, en su juventud–, Bogdanovich es el autor de trece libros, incluidos 'The Cinema of Orson Welles', 'The Cinema of Howard Hawks', 'The Cinema of Alfred Hitchcock', 'John Ford', 'Fritz Lang in America', 'Allan Dwan: The Last Pioneer', 'Pieces of Time', 'The Killing Of The Unicorn-Dorothy Stratten 1960-1980', 'This is Orson Welles', 'A Moment with Miss Gish', 'Who The Devil Made It: Conversations with Legendary Film Directors', 'Peter Bogdanovich's Movie of the Week' y 'Who the Hell's in It: Conversations with Hollywood's Legendary Actors'. Sus ensayos y editoriales han aparecido en 'The New York Times', 'Los Angeles Times', 'Esquire' y 'New York Observer'.

JORGE LUIS BORGES

Considerado uno de los escritores imprescindibles del siglo XX, Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899-1986) fue desde muy joven un asiduo consumidor de cine, pasión que continuó aun cuando su ceguera lo había dejado en penumbras. A lo largo de su carrera periodística ejerció la crítica cinematográfica para la revista literaria 'Sur', donde sus excelentes (y polémicas) reflexiones le revelaron como un crítico despiadado. Más tarde, en el rol de entrevistado, el intelectual argentino volcó su virulenta ironía sobre películas, personajes o cinematografías. Manifestó su devoción por Josef von Sternberg y el género western. Sentía indiferencia hacia el cine de la escuela soviética y despreciaba el cine francés. Pero sería Charles Chaplin quien despertaría su mayor animadversión. También fue guionista y autor de varias obras que se convirtieron en películas.

GUILLERMO CABRERA INFANTE

Hijo de una pareja de militantes comunistas, Guillermo Cabrera Infante (Gibara, Cuba, 1929-2005) comenzó estudios de Medicina en la universidad de La Habana, que no concluyó, y terminó siendo periodista. Entre 1951 y 1956 fue fundador y director de la primera Cinemateca de Cuba, y desde 1954 –y con el seudónimo de G. Caín– empezó a ejercer la crítica de cine en el semanario 'Carteles', del que tres años más tarde sería redactor jefe. Su labor como crítico (tras la caída del régimen de Batista) continuaría en el magazine 'Lunes de Revolución', que se clausuraría en 1961. Tras ser Agregado Cultural de

Cuba en Bruselas (entre 1962 y 1965), más lejos cada vez del régimen de la isla, rompió estrepitosamente con Castro y buscó definitivamente el exilio. Al no conseguir la nacionalidad española, se instaló en Londres en 1966, adoptando la nacionalidad británica. Cabrera Infante vivió, casi siempre, de su labor como periodista y guionista de cine (trabajando para John Huston y para su amigo Joseph Losey), pero será siempre recordado como uno de los grandes novelistas del boom de la narrativa hispanoamericana.

PETER CONRAD

De origen australiano, Peter Conrad (1948) es profesor de inglés en Oxford, Inglaterra, y autor de estudios de crítica literaria, musical y cinematográfica, así como de dos libros autobiográficos. Entre sus títulos cabe destacar 'Romantic Opera and Literary Form' (1978), 'The Everyman History of English Literature' (1985), 'A Song of Love and Death: The Meaning of Opera' (1987), 'Modern Times, Modern Places: Life and Art in the Twentieth Century' (1999), 'Orson Welles: The Stories of His Life' (2004) y 'Mythomania: Tales of Our Times' (2016).

PETER COWIE

Historiador y crítico de cine, Peter Cowie (Inglaterra, 1939) fundó en 1963 la 'International Film Guide', una encuesta anual sobre la producción cinematográfica mundial, que continuó editando durante cuarenta años. Ha ocupado la cátedra Regents en la Universidad de California, Santa Barbara, y es asesor de varios festivales de cine. También ha sido Director Europeo de Publicaciones de 'Variety', miembro del comité de selección del Festival de Cine de Berlín y ha publicado en periódicos y revistas de todo el mundo, entre ellos 'The New York Times', 'The Wall Street Journal', 'The Sunday Times', 'Le Monde', 'Expressen', 'Sight and Sound' y 'Film Comment'. Es autor de una treintena de libros, incluyendo 'Ingmar Bergman: A Critical Biography' (1982), 'The Cinema of Orson Welles' (1983), 'The Godfather Book' (1997), 'The Apocalypse Now Book' (2001), 'John Ford and the American West' (2004), 'Louise Brooks: Lulu Forever' (2006) y 'Joan Crawford: The Enduring Star' (2009).

PAOLO D'AGOSTINI

Periodista y crítico de cine, Paolo D'Agostini (Roma, 1952) escribe artículos en la sección de cultura del periódico 'La Repubblica' desde su fundación en 1976. A lo largo de los años se ha especializado en varios ámbitos del cine, pri-

mero en el cine latinoamericano y del este de Europa, y más tarde en el cine italiano. Fue presidente de SNCCI, la unión de críticos de italia, y profesor de cine en la Universidad La Sapienza, en Roma. También fue seleccionador del Festival Internacional de Cine de Venecia y ha formado parte del comité que elige la película italiana que optará al Oscar.

ROGER EBERT

Escritor y profesor de cine, Roger Joseph Ebert (Urbana, Illinois, 1942-2013) fue un crítico de voz poderosa, una referencia ineludible para los norteamericanos a la hora de valorar las películas cada semana. Estudió en las universidades de Illinois, Ciudad del Cabo y Chicago. Empezó como periodista en el 'Chicago Sun-Times' en 1967 y, siete años más tarde, ya ejercía como crítico de cine del periódico en el que trabajó toda su vida. Fue el primero de su gremio que ganó, en 1975, el premio Pulitzer por su labor. Pero fue la televisión el medio que lo transformó en un figura nacional. Junto a Gene Siskel dirigió y presentó durante años el popular programa 'Siskel & Ebert', en el que ambos hicieron famosa la expresión pulgares arriba para señalar que una película merecía la pena o pulgares abajo para denostarla. Tras la muerte de Siskel, en 1999, el programa pasó a llamarse 'Ebert & Roeper'. Desarrolló una intensa actividad como asesor, conferenciante y analista en diferentes universidades y festivales de cine estadounidenses. Publicó una docena de libros, entre ellos 'A Kiss Is Still A Kiss' (1984), y también escribió guiones de cine.

MANNY FARBER

Uno de los patriarcas de la crítica norteamericana, Manny Farber (Douglas, Arizona, 1917-2008) estudió en la Universidad de Stanford. En 1942, se instaló en Nueva York, donde ocupó la plaza de crítico de cine que dejó libre Otis Ferguson en 'The New Republic' cuando su buque fue torpedeado en el Mediterráneo. Luego, en 1949, heredó la columna de su amigo James Agee en 'Time', aunque su paso por la prestigiosa publicación sólo duró seis meses. Entonces aterrizó en 'The Nation', a lo que siguieron colaboraciones en 'New Leader', 'Cavalier' y 'Artforum'. Farber también publicó en las revistas 'Commentary', 'Film Culture', 'Film Comment' y 'City Magazine'. En 1970, abandonó Nueva York para impartir clases en la Universidad de California, en San Diego. En paralelo a su trayectoria como crítico de cine fue un pintor reputado, considerado por 'The New York Times' como el mejor pintor de naturaleza muerta de su generación.

OTIS FERGUSON

Es de lamentar que la obra e incluso el nombre de Otis Ferguson (Worcester, 1907-1943) sean, por lo general, desconocidos para los lectores menores de ochenta años. Pero es probable que los cinéfilos más veteranos recuerden los textos de este crítico norteamericano con sumo placer. Gran parte de sus artículos, excelentemente elaborados, versaban sobre jazz o películas y, por extensión, sobre el resurgimiento de la cultura popular durante la década de los treinta. Ferguson abordó esos temas con frescura, precisión, entusiasmo lírico y desprecio por todo lo que sonara a falsedad. Sus artículos en 'The New Republic' fueron leídos con atención en su tiempo, además de dejar eco en la obra de críticos posteriores. El autor, que se había alistado en la marina mercante, cayó abatido por una bomba alemana en el golfo de Salerno.

IAN HAYDN SMITH

Periodista, escritor y editor, experto en cine y fotografía, Ian Haydn Smith (Reino Unido) es el editor de las revistas 'Curzon Magazine' y 'BFI Filmmakers'. De 2007 a 2012 dirigió la 'International Film Guide'. Es autor de 'Breve historia de la fotografía' y editor del superventas '1001 Movies You Must See Before You Die', y ha intervenido en los libros '50 Key Contemporary Directors', 'This is Cinema', 'The Guide to North American Directors' y 'The Guide to British and Irish Directors'. También colabora en numerosas publicaciones, incluidas 'Time Out', 'Vertigo', 'Metro, Kamera' y 'Scope'.

ALLAN HUNTER

Histórico crítico de cine del 'Daily Express', Allan Hunter (Gran Bretaña) es autor del libro 'The Wordsworth Book of Movie Classics' (1992). También publica en 'Broadcast Magazine'.

PAULINE KAEL

Considerada por muchos como la crítica de cine estadounidense más influyente de los últimos cincuenta años, Pauline Kael (Petulama, 1919-2001) era la voz que escuchar, la crítica a la que leer. En una época en que las películas lo eran todo, ella fue su mejor embajadora, impulsando el Nuevo Hollywood en los setenta. Fue objeto tanto de amores como de odios, pero nadie ha logrado superar su impacto entre público y cineastas. Pauline empezó a publicar artículos en 1953 y, desde entonces, paseó su firma por diferentes medios, entre ellos 'The New Republic', hasta acabar asentándose en 'The New Yorker'

Desde 1968, en su famosa sección 'Goings on About Town', Kael dio forma a los gustos de una generación, cautivando a los lectores con una prosa de extraordinario ingenio, precisión y gracia. Sus textos dinamitaron películas como *¡Qué bello es vivir!*, *Persona*, *2001*, *Lawrence de Arabia* o *En busca del arca perdida*, pero al mismo tiempo apoyó el cine de Altman, Scorsese, Allen, De Palma, y encumbró títulos como *Bonnie y Clyde*, *El último tango en París*, *Tiburón*, *Taxi Driver*, *Carrie* o *The Warriors*. Su pluma tenía veneno para repartir entre todos. Enferma de Parkinson, se retiró de la crítica de cine en 1991.

PAOLO MEREGHETTI

El periodista Paolo Mereghetti (Milán, 1949) es crítico de cine del 'Corriere della Sera'. Se graduó en Filosofía con una tesis sobre Orson Welles y ha publicado numerosas artículos en varias revistas, entre ellas 'Positif', 'SegnoCinema', 'Linus' y 'Ombre Rosse'. Autor de un diccionario de cine célebre en Italia, 'Il Mereghetti' (1993), ha colaborado en las ediciones de la Mostra de Venecia, dirigidas Carlo Lizzani, Gianluigi Rondi y Alberto Barbera. En 2001 fue galardonado con el Premio Flaiano de crítica cinematográfica.

JEAN MITRY

Historiador, teórico y crítico de cine, Jean Mitry (Soissons, Aisne, 1904-1988) fue uno de los fundadores de la Filmoteca Francesa, junto con Henri Langlois y Georges Franju. También fue el primer profesor de cine de la Universidad de París y un teórico cuyos trabajos tuvieron un gran impacto en la teoría cinematográfica, sobre todo su obra magna, 'Estética y psicología del cine', que es el estudio más sistemático y pormenorizado a nivel general de todos los problemas y las cuestiones relativas al séptimo arte. Entre sus obras figura una historia del cine en cinco volúmenes y varios estudios monográficos sobre directores como Charles Chaplin, Sergei Eisenstein y René Claire. Asimismo, Mitry realizó documentales como *Pacifique 231*, en 1949, e *Imgages pour Debussy*, en 1952.

BARRY NORMAN

Durante su larga carrera periodística, Barry Norman (Londres, 1933-2017) perfeccionó su cautivadora habilidad para llegar a una audiencia televisiva masiva sin estremecer a los cinéfilos. Hijo del productor y director de cine Leslie Norman, Barry presentó el programa 'Film...' de BBC One entre 1972 y 1998, además de escribir para 'Daily Mail', 'Guardian', 'Times', 'Sunday Mi-

rror' y 'Observer'. En 1998 se incorporó a Sky TV, donde permaneció hasta 2001. Es autor de los libros '100 Best Films of the Century' (1992), 'The Mickey Mouse affair' (1996), 'And Why Not?: Memoirs of a Film Lover' (2003), 'The Bumper Book of Cricket' (2009) y 'See You in the Morning' (2013). También asumió una serie de responsabilidades públicas, como director de Film Finance Corporation (1980-85) y gobernador del British Film Institute (1996-2001). Fue reconocido con el premio Richard Dimbleby Bafta en 1981 y con un premio especial del Círculo de Críticos de Cine de Londres en 1994, y nombrado Comendador de la Orden del Imperio Británico en 1998.

FRANÇOIS THOMAS

Profesor de estudios cinematográficos en la Universidad de París 3, François Thomas colabora en la revista 'Positif' y es autor de los libros 'L'Atelier d'Alain Resnais (1992), 'Alain Resnais, les coulisses de la création' (2016) y, en colaboración con François Thomas, 'Citizen Kane' (1992) y 'Orson welles at work' (2008). También ha codirigido con Dominique Bluher el libro 'Le court métrage français de 1945 à 1968' (2005).

DAVID THOMSON

Historiador y crítico, David Thomson (Londres, 1941) impartió clases de cine en el Dartmouth College, donde escribió y dirigió el largometraje *White Lies*. Colaborador habitual del 'The New York Times', 'Film Comment', 'Movieline', 'The New Republic' y 'Salon', fue guionista del galardonado documental *The Making of a Legend: 'Gone with the Wind'*. Es autor de una veintena de libros, entre los que cabe destacar los aclamados 'A Biographical Dictionary of Film' (1975), 'Showman: The Life of David O. Selznick' (1993), 'Beneath Mulholland: Thoughts on Hollywood and Its Ghosts' (1998) y 'The Whole Equation: A History of Hollywood' (2004). También ha sido miembro del comité del Festival de Cine de Nueva York. Ha escrito tres obras de ficción. Vive en San Francisco.

FRANÇOIS TRUFFAUT

«Mi vida hasta la fecha ha sido banal, nací el 6 de febrero de 1932, hoy es 6 de marzo de 1949, tengo diecisiete años un mes y seis días, he comido casi todos los días y he podido dormir casi todas las noches, he trabajado ya demasiado. No he tenido satisfacciones ni alegrías. (...) Amo el arte y particularmente el cine, considero al trabajo como una mera necesidad y a aquellos que no aman

su trabajo como quienes no saben vivir, detesto las aventuras y trato de evitarlas. Tres películas por día, tres libros por semana y la música de los grandes me bastarán hasta el día de mi muerte a la que temo. (...) Mis padres lo son por azar y los considero como a extraños. No creo en la amistad ni en la paz. (...) Si miro por demasiado tiempo al cielo la tierra me parece un lugar horrible». Este texto lo escribió Truffaut (París, Francia, 1932-1984) en 1949, a petición de las autoridades del instituto de menores en el que estaba recluido. El futuro cineasta había nacido el 6 de febrero de 1932 en París. Empezó a asistir regularmente al cine con siete años. Era un avezado lector pero un mal alumno y, a los catorce años, dejó la escuela para ponerse a trabajar. A los quince fundó un cine-club y conoció al importante crítico y teórico André Bazin, que le tomó bajó su protección. En 1953 publicó su primera crítica en la revista 'Cahiers du Cinéma', que se convertiría en plataforma para dinamitar el anticuado 'cinéma de qualité' que producía la industria francesa y preparar el terreno para el nacimiento de la Nouvelle Vague.

BEN WALTERS

Ben Walters es colaborador de conocidas revistas cinematográficas británicas como 'Time Out', 'Sight & Sound' y 'Film Quarterly' y autor, junto a J.M. Tyree, de un libro sobre *El gran Lebowski* en la colección de clásicos del British Film Institute. Ha escrito libros también sobre la serie televisiva *The Office* y el director Orson Welles.

******